GISELLE VON DER WALDE

Poesía y mentira

La crítica de Platón a las poéticas de Homero, Hesíodo y Píndaro en el *Ion* y en *República 2*



Departamento de Humanidades y Literatura

Departamento de Humanidades y Literatura

"El texto es un excelente ejemplo de escritura académica en castellano. Sus cualidades lógicas y retóricas permiten, a la vez, una exposición clara y económica verbalmente, que llega en varios pasajes a destilar belleza estilística".

Evaluador anónimo

"Argumentativamente, Von der Walde explica los conceptos y sus contextos pertinentes y el papel que tales problemas tienen tanto para la literatura como para la cultura griega en general. En esa medida, el texto se ubica dentro de las discusiones contemporáneas de, al menos, cuatro áreas de los estudios humanísticos: la literatura antigua, la teoría literaria, la filosofía y los estudios clásicos.

Frente a lo disponible en el medio colombiano, el manuscrito constituye un doble aporte. Uno divulgativo, pues la polémica, a pesar de ser crucial para la teoria literaria, la filosofia de la literatura y la comprensión de la literatura antigua en particular, es prácticamente inexistente en español. Y más importante aún, una toma de partido en el debate, con un énfasis en la conciencia que el poeta tiene de su labor y de la necesidad de concentrarse en tales reflexiones, tradicionalmente descuidadas por la crítica. Uno de sus aportes más significativos es el rescate de la literatura filosófica para nuestro propio terreno de reflexión. Guiados quizá por presupuestos positivistas, frecuentemente olvidamos que la escritura filosófica, principalmente la dialogal, no es ni temática ni estilísticamente ajena a los intereses de los estudiosos de la literatura. A este respecto, Von der Walde deja en claro la centralidad del estudio de Platón en el conocimiento de la literatura occidental".

Profesora Andrea Lozano Vásquez

Poesía y mentira

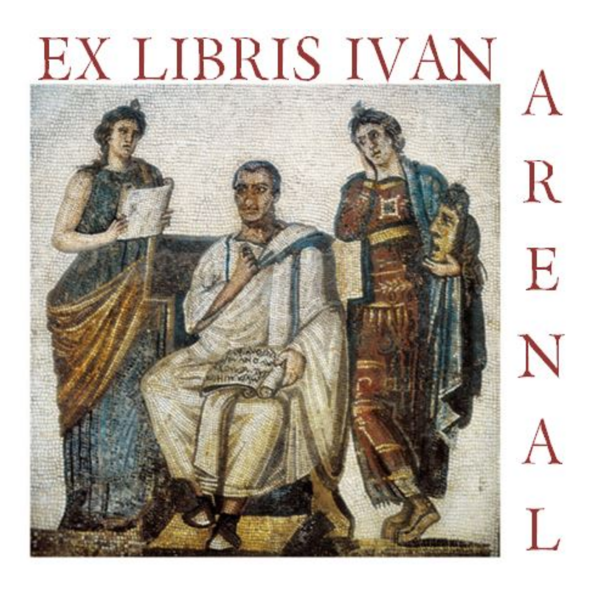
La crítica de Platón a las poéticas de Homero, Hesíodo y Píndaro en el *Ion* y en *República* 2

Giselle von der Walde



Departamento de
Humanidades y Literatura

Poesía y mentira



Von der Walde Uribe, Giselle M.
Poesía y mentira: la crítica de Platón a las poéticas de Homero, Hesíodo y Píndaro en el *Ion* y en *República* 2 / Giselle von der Walde. -- Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Humanidades y Literatura, Ediciones Uniandes, 2010.
112 p.; 14 x 21 cm.

ISBN 978-958-695-471-6
1. Poesía griega – Historia y crítica 2. Poesía clásica – Historia y crítica I. Universidad de los Andes (Colombia). Facultad de Artes y Humanidades. Departamento de Humanidades y Literatura II. Tít. La crítica de Platón a las poéticas de Homero, Hesíodo y Píndaro en el *Ion* y en *República* 2

CDD 881.009 SBUA

Primera edición: febrero de 2010

Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Humanidades y Literatura
Ediciones Uniandes
Carrera 1ª No. 19-27. Edificio AU 6
Bogotá, D. C., Colombia
Teléfonos: 3394949-3394999. Ext. 2133
infeduni@uniandes.edu.co

ISBN 978-958-695-471-6

Corrección de estilo, diseño gráfico editorial,
armada electrónica, preprensa y prensa:
Proceditor
Calle 1ª C No. 27A-01
Teléfonos: 2204275-2204276
Bogotá, D. C., Colombia
proceditor@etb.net.co

Diseño de cubierta: Neftalí Vanegas

Impreso en Colombia – Printed in Colombia

Contenido

Nota preliminar

El presente libro consta de una introducción donde se aclaran algunas de las diferencias fundamentales que existen entre la concepción que tienen los poetas arcaicos de la poesía y la que tiene Platón. A continuación aparecen cuatro escritos que tratan sobre el debate de Platón con los poetas, escritos que originalmente se presentaron como ponencias en congresos o aparecieron como artículos en distintas publicaciones, como se aclara a continuación.

Es mi intención que el libro pueda ser leído como una totalidad o que, con excepción de la introducción, que es útil para todo el texto, cada artículo pueda ser leído por separado. Los artículos 1 y 2 tratan sobre Platón y Homero y los artículos 2, 3 y 4 exploran las poéticas de Homero, Hesíodo y Píndaro con relación a las críticas platónicas en el libro 2 de la *República*. Es inevitable, para conservar la autonomía de cada texto, que se repitan algunos de los argumentos y de las referencias, por lo cual pido excusas al lector de antemano.

En el parágrafo 4 de la introducción, algunas de las ideas presentadas sobre el uso de recursos poéticos en Platón y sobre la inspiración poética en el *Fedro* aparecieron originalmente en: von der Walde, Giselle. "¿Es posible la filosofía?: La disputa entre filosofía y poesía en Platón". *Universitas Philosophica* 29-30 (1998): 105-127. Las ideas sobre las críticas a la poesía en *República* 3 y 10 aparecieron originalmente en: von der Walde, Giselle. "¿Qué tipo de mimesis es el diálogo platónico?". *II Jornadas Filológicas in memo-*

riam Jorge Páramo Pomareda. Ed. Jorge Rojas. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia; Universidad de los Andes, 2004. 137-150.

Una versión inicial del primer artículo se encuentra en: von der Walde, Giselle. "Inspiración y conocimiento en Homero y en el *Ion* de Platón". *Estudios de Filosofía* 34 (2006): 95-107. El segundo artículo se encuentra, en su primera versión, en: von der Walde, Giselle. "¿Por qué Sócrates puede mentir y Homero no? *República* 2, 382a-383c a la luz de la poética de Homero". *Eúnoia. Estudios de Filosofía Antigua. Un homenaje a María Isabel Santa Cruz.* Eds. Alfonso Correa Motta y José María Zamora. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2009. 209-225. Una primera versión del tercer artículo fue presentada como ponencia en el I Encuentro Latinoamericano de Filosofía Antigua, V Seminario de Filosofía Antigua, realizado en Medellín entre el 4 y el 7 de octubre de 2006. Una versión inicial del cuarto artículo fue presentada como ponencia en las IV Jornadas Filológicas, in memoriam Gretel Wernher, realizadas en Bogotá entre el 27 y 29 de agosto de 2008 (libro en prensa).

Agradecimientos

El presente libro, en su mayoría, es producto de una investigación titulada "Poéticas Presocráticas" que fue financiada por el Comité de Investigación y Creación de la Facultad de Artes y Humanidades de la Universidad de los Andes. La introducción y la versión final de los artículos se realizaron durante el primer semestre de 2008, semestre en el que la mencionada facultad y el Departamento de Humanidades y Literatura me concedieron una descarga académica total que me permitió concentrarme en estos escritos. Agradezco enormemente a estas instancias el apoyo que me dieron.

De manera individual quiero expresar mi reconocimiento y profunda gratitud a la profesora Emperatriz Chinchilla y a todos los estudiantes que participaron en el Seminario de Traducción del Griego, por su valiosa ayuda en la traducción de algunos de los pasajes utilizados en este libro; a la profesora Amalia Iriarte, por sus pertinentes contribuciones y comentarios y por la paciente lectura de las versiones originales de los artículos y de la versión final del libro, y a Andrea Lozano, María Candelaria Posada, Mario Barrero y al anónimo par externo, quienes evaluaron este libro, por su lectura y amables comentarios. Estos colegas contribuyeron a que este libro tuviera menos errores. Los errores e imprecisiones que subsistan son enteramente culpa mía. Igualmente quiero agradecer a Ediciones Uniandes su eficiencia y colaboración.

Para Gretel Wernher, María Luisa Ortega y Adolfo Caicedo, quienes apoyaron este proyecto desde sus orígenes, va también mi gratitud.

Por último, pero no por ello menos importante, quiero reconocer el aporte de todos los estudiantes que han tomado conmigo el curso Teoría Literaria I: Poéticas Clásicas, quienes han contribuido enormemente con sus comentarios y debates en las clases.

Abreviaturas y traducciones

a. e. c.	antes de la era común
Banq.	*Banquete*
frag.	fragmento
Gorg.	*Gorgias*
Il.	*Ilíada*
Íst.	*Ístmica*
Ne.	*Nemea*
Od.	*Odisea*
Ol.	*Olímpica*
Pít.	*Pítica*
Rep.	*República*
Teog.	*Teogonía*

Las traducciones que se utilizan en este texto de los pasajes de Homero, Hesíodo, Píndaro y el libro 2 de la *República*, a menos que se indique lo contrario, fueron realizadas por el Seminario de Traducción de Griego del Departamento de Literatura de la Universidad de los Andes, coordinado por la profesora Emperatriz Chinchilla y por mí, entre agosto de 2005 y mayo de 2008. Fueron miembros del seminario durante esos años los siguientes estudiantes: Sergio Gama (filosofía), Alejandro García Ruiz (historia), Edson Guaqueta (literatura), Pablo José Guerrero (filosofía), Verónica Nempeque (literatura), Claudia María Ramírez (literatura), Leonardo Realpe (literatura), Catalina

Uribe (filosofía), Rodrigo Uribe (ingeniería de sistemas), Sandra Velásquez (literatura), Cristina Venegas (literatura) y Manuel de Zubiría (filosofía).

En caso de usar otra traducción, se indica entre paréntesis el nombre del traductor y la información completa se encuentra al final en las Obras citadas.

Introducción

Aedos, poetas y filósofos

La palabra *poética*, procedente de la expresión griega *he poietikè téchne*, como la usó Aristóteles, y como aclara Ford (4-5), se refiere a los intentos conscientes de dar explicaciones sistemáticas acerca de la naturaleza de la poesía. En ese sentido se puede decir que los sofistas, Platón y Aristóteles son los primeros teóricos literarios, los primeros en hacer *teoría poética*, cuya pretensión, como dice LaDrière, es debatir y hacer juicios acerca de los poemas o textos literarios (32). Sin embargo, en la obra de los poetas se puede también encontrar una reflexión y una conciencia sobre el quehacer literario y sobre sus funciones, pero sin la pretensión sistemática y científica de los teóricos. A este tipo de reflexión que hace la poesía sobre sí dentro de ella misma también se le ha llamado *poética*, en el sentido de un *arte poética*, del arte de producir poemas (LaDrière 32). Se trata de una manera distinta de hacer teoría, pues forma parte de la obra literaria misma y es hecha por los mismos que la componen; sin embargo, nos revela mucho, desde una perspectiva estética, acerca de lo que los artistas piensan de su propio oficio.

En el presente trabajo, que pretende confrontar lo que dice Platón sobre la poesía en el *Ion* y en el libro 2 de la *República* con lo que los poetas Homero, Hesíodo y Píndaro dejan traslucir sobre su concepción de la poesía en sus propios poemas, se utilizará *poética* funda-

mentalmente en el segundo sentido[1]. Precisamente los artículos que conforman este libro pretenden confrontar la teoría filosófica sobre la poesía, la *poiētikḕ téchnē*, con ese otro tipo de teoría que se expresa a través de las palabras de los poetas arcaicos griegos. Se trata de ver cómo se representa y se entiende la poesía y la labor del poeta en tres de los grandes poetas de Grecia y ponerlos a dialogar con Platón y, muchas veces, a defenderse de él.

Pero esa confrontación que el mismo Platón plantea en el libro 10 de la *República* al proclamar que "es ya antigua la disputa entre poesía y filosofía" (607b) obedece a una serie de cambios en la cultura griega y a unos desplazamientos del vocabulario para referirse a la literatura, algunos de los cuales queremos dejar planteados en la presente introducción.

§1 De *aoidós* a *poiētḗs*

Los primeros poemas escritos que conservamos de los griegos, *Ilíada* y *Odisea*, datan del siglo VIII a. e. c. Los poemas de Hesíodo son de finales de ese mismo siglo y Píndaro (518-446 a. e. c.) pertenece a comienzos del siglo V. Este período, llamado la época arcaica[2], consolida la imagen del poeta como inspirado, con la función de educar y a la vez de deleitar y con un gran prestigio en la sociedad griega, pues no sólo compone bellas y correctas canciones, sino que las recita públicamente y forma parte del entramado social. Este poeta arcaico no es llamado aún poeta, *poiētḗs*, sino *aoidós*, aedo, cantor o bardo, o *sophós*, sabio, y es considerado portador de sabiduría y verdad.

En el siglo V hay un desplazamiento en la función y prestigio del poeta y comienza a ser llamado *poiētḗs*, hacedor de versos; se inicia así una disputa de prestigio sobre quién es el verdadero sabio: el poeta o

1 Al respecto dice Ledbetter: "But of course the medium for Homer's theory of poetry, like Hesiod's and Pindar's, is not the philosophical treatise, but poetry itself" (12).

2 "Llamamos literatura 'arcaica' griega a la que precede a la 'clásica' (en torno al 450). La literatura arcaica empieza en la época de la 'épica', de la que sólo conservamos la *Ilíada* y la *Odisea*. En torno al año 650 irrumpe bruscamente la época 'arcaica' en sentido estricto (del 650 al 450 aproximadamente), con la lírica como género literario dominante" (Fränkel 477).

el filósofo. Esta nueva manera es la que tiene en mente Platón en su querella con los poetas de la tradición y por ello es necesario ser cuidadoso a la hora de leer sus críticas, pues es distinta la imagen que él tiene del poeta y la poesía a la que tienen los poetas arcaicos.

En Homero, especialmente en la *Odisea*, texto en el que aparecen dos aedos, Demódoco y Femio, encontramos el término *aoidós*, cantor, bardo, para referirse al poeta[3]. Píndaro se refiere al poeta como *sophós*, sabio[4]. En Heródoto[5] y Platón el término es *poiētḗs*, fabricante, creador, artesano. *Poiéō* es el verbo griego para "hacer", "fabricar" y se refiere especialmente al quehacer artesanal. De esta manera, Heródoto, nuestro primer testimonio del uso de la palabra *poiētḗs* para el poeta, enfatiza el aspecto del poeta como hacedor de versos, alguien capaz de traducir una historia a verso, mientras que aedo se refiere simultáneamente a la capacidad de producir canciones y a la de representarlas[6].

Desde el nacimiento de la poesía en Grecia con los poemas épicos de Homero y Hesíodo, el poeta fue considerado un maestro ético y la poesía gozó de alta estima por combinar el placer y el lenguaje agradable con la educación. Esta función pedagógica no se perdió y con el nacimiento de nuevas formas en la época arcaica, como la poesía lírica y la gnómica, el poeta era apreciado por sus consejos y guías; igualmente los dramaturgos del siglo V eran ante todo considerados maestros. En todas las épocas de la literatura griega se esperó del poeta la instrucción ética, y el estudio de Homero y Hesíodo y la asistencia a los concursos de poesía y al teatro eran parte esencial de la formación de los ciudadanos. Los poetas eran pues los verdaderos maestros de Grecia.

La poesía contiene ese elemento de encantación, cercano a la magia, que seduce y estimula produciendo placer. Pero además, desde la óptica pedagógica, la poesía, como la entendieron los griegos, debe dar guías de conducta e invitar a reflexionar sobre el mundo y sobre uno mismo.

[3] Véase, por ejemplo, *Od.* 22.347-348; 11.362-368; 17.382-385.

[4] Véase, por ejemplo, *Pít.* 3.113; *Peán* 6.52.

[5] Heródoto está hablando de Homero y Hesíodo como los primeros en hacer teogonías y asignar a los dioses sus formas y habilidades, y concluye: "Los poetas de quienes se dice que fueron anteriores [*hoi dè próteron poiētai*] a estos dos, son, a mi parecer, posteriores" (2.53).

[6] El paso de *aoidós* a *poiētḗs* y sus distintas apariciones desde Homero hasta Aristófanes puede consultarse en Ford 131-139 y Lledó Iñigo 15-18.

Este poder de enseñar agradablemente le dio su indiscutible lugar de primacía en el mundo griego.

En la cultura griega arcaica encontramos distintas palabras para designar lo que nosotros llamaríamos con la única palabra "canción" o "poema"; por ejemplo, *aoidé* (canto, canción, poema), *thrḗnos* (canto fúnebre, lamento), *paián* (canto de elogio o júbilo, originalmente canto a Apolo), que nos recuerdan que el cantar tenía usos sociales específicos[7]. Kurke señala al respecto:

> Dado que la Grecia arcaica es una "cultura del canto" en la cual la representación constituía en gran medida una parte viva de todos los aspectos de la vida social, el cantar y la poesía aparecían en todo tipo de contextos —había, por ejemplo, canciones matrimoniales, de guerra, canciones para cosecha, para la molienda y canciones para acompañar los juegos infantiles[8]. ("Archaic Greek Poetry" 147)

Ford refuerza esta idea y señala cómo antes del siglo V el término para lo que en las lenguas modernas llamamos "poetas" era *aoidoí* (cantores), término que no diferencia entre compositor e intérprete. Tampoco había un término unitario para las múltiples formas de cantar, las cuales involucraban contextos sociales y religiosos específicos. Es decir, no había un término equivalente a "poema" (131)[9].

El bardo o aedo épico componía sus poemas y los recitaba o cantaba públicamente. En el siglo VI aparece el rapsoda, heredero de esos poemas que venían por tradición oral, quien no componía sino que los recitaba, pero también los interpretaba y podía incluso añadir biografías y anécdotas sobre Homero y Hesíodo. El rapsoda era a la vez un actor que asumía el papel de los distintos personajes del ciclo épico, y un comentarista y filólogo que pretendía entender los distintos sentidos del texto, especialmente los alegóricos, y también el ya arcaico lenguaje

7 Para una discusión sobre los distintos géneros arcaicos, véase Ford 10-17.

8 "Because Archaic Greece was a 'song culture' in which performance was very much a living part of every aspect of social life, song and poetry figured in all kinds of contexts —there were (for example) marriage songs, war songs, harvest songs, grinding songs, and songs to accompany children's games".

9 Para una reconstrucción del cantor homérico y de las ocasiones en que recitaba sus poemas, véase Fränkel 27-40. Para ese mismo papel del cantor lírico, véase Kurke, "Archaic Greek Poetry" 145-158.

de Homero. Una excelente fuente para entender el oficio del rapsoda es, como veremos en el primer artículo de este libro, precisamente el *Ion* de Platón[10]. "Al igual que sucedía con otros tipos de poesía —nos recuerda Ready— en la Grecia antigua la épica homérica se representaba públicamente. Un animador profesional, llamado bardo o rapsoda, cantaba o recitaba las historias sobre dioses y héroes"[11] (112). A lo cual se puede añadir lo que dice Kurke: "La poesía y las canciones en la Grecia arcaica eran compuestas siempre para ser representadas públicamente, delimitadas y puestas en escena en espacios especiales"[12] ("Archaic Greek Poetry" 143).

En el siglo V, comienza a cambiar la imagen del poeta y empiezan a usarse palabras como poesía, poema y poeta (*poíēsis, poíēma, poiētḗs*) (Ford 4), que, como veremos en los siguientes apartados, se relacionan con una nueva manera de concebir el quehacer poético (§2) y con el surgimiento de un contendor del poeta en sus pretensiones de conocimiento y de ser transmisor de verdades y valores: el filósofo (§3).

§2 De *enthusiasmós* a *téchnē*

En las *Leyes*, considerado el último escrito de Platón, se repite una concepción del poeta que aparece en el *Ion*, uno de sus primeros diálogos. El Ateniense simula un discurso hecho por los poetas, que les permitiría defenderse de ser excluidos de la ciudad, y dice:

> Hay, ¡oh legislador!, un antiguo mito repetido constantemente por nosotros mismos y con el que están conformes todos los demás hombres, según el cual el poeta, cuando se sienta en el trípode de la Musa, no está ya en su juicio [*émphrōn*], sino que a manera de una fuente deja correr espontáneamente cuanto viene a él [...]. (*Leyes* 719c)

10 Véanse Ford 67-72; Murray, *Plato on Poetry* 19-21.

11 "Like other forms of poetry in ancient Greece, the Homeric epics were publicly performed. A professional entertainer called a bard or a rhapsode would sing or recite the stories of gods and heroes".

12 "Archaic Greek poetry and song were always composed for public performance, marked off and enacted in a special space".

El poeta, como se afirma también en el *Ion*, no está en sus cabales a la hora de componer, sino que pasivamente se deja llevar, como una fuente, hacia donde las Musas quieran. La imagen del "trípode de las Musas", nos recuerdan Tigerstedt y Murray, evoca para cualquier griego el trípode de Apolo en Delfos en el cual la Pitia se volvía portadora de la voz del dios. El estado requerido para la Pitia y ciertos adivinos, profetas o videntes (*mánteis*) era el de entusiasmo, el de estar poseídos por lo divino o *éntheoi*, que es el origen de la palabra entusiasmo (*enthusiasmós*). En este estado el *éntheos* hacía cosas fuera de la normal, lo que implicaba un salirse de sí, un estar en éxtasis (*exstatikoí*) y un estado de locura (*manía*) (Tigerstedt 164; Murray, "Inspiration and Mimesis" 33).

Pero la equiparación entre poeta y vidente extático y entre inspiración de la Musa y entusiasmo maníaco sólo aparece en el siglo V y es realmente Platón quien refuerza esa identificación. En Homero, Hesíodo y Píndaro no encontramos un poeta pasivo y poseso y no es el papel de la Musa sacar al poeta de sí. Como afirma Murray: "Pero es difícil encontrar algún rastro de la idea de la inspiración poética como una forma de posesión en la literatura anterior al siglo V"[13] ("Inspiration and Mimesis" 32).

El *entusiasmós*, el estar poseído, pasa a las lenguas modernas, a través del latín, con el nombre de *inspiración*. Sin embargo, aunque Platón en el *Ion* y en las *Leyes* da a entender que la inspiración es maníaca e irracional, no toda inspiración lo es. Hay, como muestran Murray y Tigerstedt, muchos tipos de inspiración y no todas involucran éxtasis y es un error pretender que el poeta en la tradición griega cae en ese tipo de abandono de sí (Murray, "Poetic Inspiration" 89; Tigerstedt, 169).

Ello emparenta con otra afirmación platónica, que no se compadece con la tradición, y es la idea de que el poeta, al estar poseído y en estado de locura y abandono de sí, carece de un arte, oficio o *téchnē*. El poeta es un inspirado, recibe el apoyo de las Musas en ciertos momentos, pero también posee una habilidad y un saber que le permiten traducir el dictado de las Musas a bellas palabras y versos y producir en el público el efecto deseado, que es el de hechizar, encantar y deleitar.

[13] "But it is difficult to find any trace of the idea of poetic inspiration as a form of possession in literature earlier than the fifth century".

En Homero y Hesíodo, como se ve en los artículos 1 a 3 del presente trabajo, hay una conciencia de que el poeta posee cierta habilidad o destreza, pero no es totalmente responsable de su oficio ni de su canto, pues esa autoridad recae sobre la Musa[14]. En la poesía lírica y elegíaca del siglo V se sigue invocando a la Musa como recurso poético, pero hay cada vez más conciencia del quehacer poético como arte, destreza o *téchnē*, como veremos en el cuarto artículo de este libro.

Esas dos actitudes ante la poesía comienzan a entrar en conflicto, como se evidencia en Píndaro, y culminan en la visión platónica y aristotélica de la poesía como *poíēsis* y *téchnē* y no ya como inspiración. Finkelberg lo resume de la siguiente manera:

> Entre los líricos corales fue sobre todo en Píndaro donde el conflicto entre las dos actitudes hacia la poesía halló su expresión más clara e incluso una especie de fundamentación teorética. Por un lado, Píndaro se veía a sí mismo como un profesional (*sophós*) competente en lo relacionado con la habilidad poética (*sophía*) y totalmente responsable de su obra; por otro lado, trató de darle nuevo contenido al lenguaje tradicional sobre las Musas, al llamarse a sí mismo "profeta" de las Musas[15]. (Finkelberg 165)[16]

Esta visión pindárica del poeta resume dos posiciones ante la poesía que no necesariamente entran en conflicto, pero que harán crisis en el *Ion* de Platón. *Prophḗtēs*, nos recuerda Tigerstedt, no es sinónimo de *mántis* (vidente); el profeta anuncia o proclama, pero

14 En relación con la habilidad o destreza del poeta homérico, véase, por ejemplo, *Od.* 22.347-348; 11.362-368; 17.382-385, en relación con la autoridad y responsabilidad de la Musa, véase, por ejemplo, *Il.* 2.484-493. En el caso de Hesíodo, las Musas le transfieren al poeta su autoridad al darle el cetro e inspirarle un canto (*Teog.* 29-34), pero el poeta puede traducir ese canto en bellas palabras y dar consuelo (*Teog.* 94-103).

15 "Among the choral poets it was, above all, in Pindar that the conflict between the two attitudes towards poetry found both its clearest expression and even some sort of theoretical foundation. On the one hand, Pindar saw himself as a professional (*sophós*) competent in poetic skill (*sophía*) and fully responsible for his work; on the other, he tried to fill the traditional idiom of the Muses with new content by calling himself a 'prophet' of the Muses".

16 Como ejemplos de la primera actitud, Finkelberg remite a *Ol.* 1.9, 2.10; *Pít.* 6.49; *Peán* 7b.15. Para la segunda actitud remite a *Ol.* 3.4, en contraste con *Peán* 6.6 y frag. 150.

no necesariamente está poseso (173-175). Así, para un poeta arcaico, como Píndaro, no hay contradicción entre manejar un arte u oficio y recibir simultáneamente apoyo de las Musas. Platón tratará de mostrar, en ese primer diálogo dedicado al tema de la poesía, que inspiración y oficio o *téchnē* no pueden ir juntos.

En el siglo V, como vemos en el caso del conflicto que aflora en Píndaro frente a dos visiones distintas de la poesía, y como evidenciarán las concepciones de Platón y Aristóteles, la profesionalización de la poesía lleva a un cambio de vocabulario y a la demanda de nuevas habilidades para el poeta. Ford lo resume de la siguiente manera:

> [...] vale la pena resaltar que es primero en textos del siglo V donde encontramos que se designa a aquellos que componían canciones como "hacedores" o "poetas" (*poiētaí*) y son claramente diferenciados de los "cantores" (*aoidoí*) que las representaban; en vez de "cantar" (*aeidéin, aoidḗ*), se dice que están ocupados en un "hacer" o en "poesía" (*poíēsis*, del verbo *poíein*) y, finalmente, lo que ellos producen puede ser llamado *poíēma* o "cosa hecha"[17]. (131)

Poiéō, dice Lledó Iñigo, es el verbo para "hacer", "fabricar" o "edificar", y en esos sentidos aparece ya en Homero (por ejemplo, *Il.* 1.608; 7.435; 18.482; *Od.* 4.796). También en él aparece en el sentido de "causar", "hacer que" (por ejemplo, *Od.* 4.796); luego adquiere otros significados como "celebrar" y "considerar", que se encuentran ya en Heródoto (9.19) y Platón (*Rep.* 328a) (Lledó Iñigo 15-17). Pero, aclara este autor: "La significación de *poiéō* con el sentido de 'componer', 'escribir' es posterior a Homero y aparece por primera vez en Heródoto; lo encontramos con esta acepción repetidamente en Platón" (17).

Por otro lado, la poesía arcaica culmina con la lírica coral, de la cual los epinicios de Píndaro son el mejor ejemplo. Pero el surgimiento de esa forma poética llevará a cambios en la función y prestigio del poeta que explican también el paso de la noción del poeta como portavoz de

[17] "[...] it is worth noting that it is first in texts of the fifth century that we find those who composed songs called 'makers' or 'poets' (*poiētaí*) and clearly distinguished from the 'singers' (*aoidoí*) who performed them; instead of 'singing' (*aeidéin, aoidḗ*), they are said to be engaged in 'making' or 'poetry' (*poíēsis*, from the verb *poíein*), finally, what they produce may be called a *poíēma* or 'made thing'".

la Musa a la de artesano o fabricante, como lo manifiesta Píndaro al rehusarse a ser puesto al mismo nivel de sus poetas contemporáneos.

Aunque el aedo homérico recibía remuneración, su paga venía dada por la forma en que embellecía sus relatos y los cantaba; con la aparición de la lírica coral la representación de la poesía se vuelve más compleja. Dice Fränkel:

> Exigía un poeta y un maestro de coro, familiarizado con todas las tradiciones del género, texto, música, gestos y danza. En las ejecuciones se requería un coro de aficionados bien entrenado y un público experimentado capaz de entender los difíciles textos y juzgar la riqueza de la representación. (398)

Pero además, este tipo de poesía se aleja de sus conexiones con cultos y ocasiones sociales y públicas y se pone al servicio del elogio de los poderosos, aristócratas y tiranos. Todo eso demanda, como aclara Woodbury, que el poeta reciba remuneración, al igual que el coro, y eso recae sobre un mecenas o patrón, quien tiene poder de decisión sobre los contenidos y la representación de la obra.

Esto es lo que denuncia Píndaro cuando compara al poeta de antaño con el de su época:

> Y es que en ese entonces la Musa no era aún ambiciosa o mercenaria, / ni se vendían los dulces cantos, de arrullador son, / al lado de Terpsícora, la de voz meliflua, con argento aspecto. / Mas ella ahora nos exige acatar el dicho del argivo, / que mucho se acerca a la verdad: / "dinero, dinero es el hombre". (*Íst.* 2.6-11) (trad. de Suárez)

Concluye Woodbury: "La Musa, en palabras de Píndaro, se había vuelto amante del dinero y se puso a trabajar para vivir"[18] (535). Pero ello convierte al poeta en artesano o hacedor a quien se paga por la obra encargada. El poeta comienza a volverse *poiḗtḗs*[19]. Y nuevamente aflora la voz de Píndaro, negándose a ser considerado ese nuevo tipo de poeta. Dice en *Nemea* 5.1-3: "No soy un escultor y por ello no

[18] "The Muse, in Pindar's phrase, had grown fond of money and gone to work for a living".

[19] Para la degradación del poeta en la época de Píndaro al venderse por dinero y ponerse al servicio de los tiranos, véanse, además, Nagy, "The 'Professional Muse'"; Kurke, "Archaic Greek Poetry" 145-158.

hago estatuas inmóviles, fijas sobre su propia peana. / Sobre cualquier carguero o incluso en una barquilla, ¡dulce canto!, / parte desde Egina con el mensaje [...]" (trad. de Suárez, modificada sobre la base de Ford 119). Es en este momento cuando comienzan a ser preponderantes las nociones de *poíesis* y *téchne*.

El sufijo *-sis*, nos recuerda Lledó Iñigo, indica una acción, apunta a lo que se está haciendo, mientras que *-ma* se refiere a un resultado, a lo ya terminado, y concluye:

> Estos dos tipos de sufijos "*-sis*", "*-ma*" expresan, respectivamente, la "acción pura" y el "resultado de la acción". Concretamente en *poíesis* significa la "creación como tal", considerada como un proceso activo; mientras que *poíema* significara "poema", "canto" como objeto de esa *poíesis*. (38)[20]

El poeta, portador de todo tipo de saberes y poseedor de un oficio, muchas veces enseñado o insuflado por la Musa misma, comienza a volverse un profesional, poseedor de un saber universal y de un oficio, *téchne*, que puede transmitir a otros. Precisamente ese será uno de los temas del *Ion* de Platón: ¿qué sabe el poeta? y ¿cuál es el saber que puede enseñar?

No es pertinente detenernos en la compleja evolución del término *téchne*[21]. Nos limitaremos a señalar, como lo hace Nussbaum, los rasgos que los escritos del siglo V dejan entrever y que se encontrarán también en Platón y Aristóteles: "Encontramos en esas fuentes resaltados principalmente cuatro rasgos de la *téchne*: 1) universalidad; 2) transmisibilidad; 3) precisión; 4) preocupación por la explicación"[22] 95).

Una *téchne* demanda, entonces, una sistematización y unificación de un hacer u oficio 1), que debe tener un objeto estable y medible 3), y producir explicaciones ordenadas y justificadas sobre sus procedimientos y resultados 4) que permitan su enseñanza 2). El *Ion*, como veremos, deja ya claros esos presupuestos mínimos que debe poseer

[20] Véase también Ford 137, con relación al sufijo *-sis*.

[21] Una amplia discusión del término *téchne* puede encontrarse en Roochnik, *Of Art and Wisdom*, Chapter 1, "The Pre-Platonic Meaning of 'Techne'", y una más resumida en Roochnik, "The Tragedy of Reason" 18-21.

[22] "We find in this sources four features of *téchne* stressed above all: 1) universality; 2) teachability; 3) precision; 4) concern with explanation".

un oficio para ser *téchnē* e intenta mostrar que los poetas carecen de ese tipo de saber. Es en ese punto donde Platón establece la antítesis entre inspiración y conocimiento o *téchnē*, e intenta demostrar que no pueden ir juntos.

El paso de *aoidós* a *poietḗs* dejará al poeta al nivel de cualquier otro artesano o fabricante; ya no se distingue por una actividad privilegiada o semidivina, sino que debe cumplir con las técnicas de producción que demanda cualquier quehacer manual. Así ya a partir del siglo V: "[...] esta *téchnē* se especificaría conforme a sus objetos en *téchnē iatrikḗ*, *téchne mantikḗ*, etc., y en Platón y, definitivamente, en Aristóteles constituirá, uniendo los dos términos, la *téchnē poiētikḗ*" (Lledó Iñigo 62).

La *téchnē* es un quehacer netamente racional, como hemos visto, y la inspiración, a ojo de Platón, es totalmente irracional, por tanto, no se pueden dar al mismo tiempo. Aristóteles defenderá el quehacer poético precisamente por ser una *téchnē* y no aparece en sus escritos sobre poesía el problema de la inspiración. Habrá que esperar hasta el Romanticismo para que el poeta vuelva a ser un inspirado.

§3 De *mŷthos* a *lógos*

El poeta antiguo no trabaja cualquier tipo de temas, sino que en general su fuente son los mitos y leyendas, de ahí que mito y poesía estén íntimamente ligados. Cuando hablamos de *mŷthos*, es decir, de una serie de relatos tradicionales que tienen una importancia social para el mundo griego, y de "mito" en el sentido moderno de narraciones sobre dioses y héroes, es necesario, por tanto, tener en cuenta a aquel que elabora, embellece y transmite esos relatos: el poeta. Morgan recuerda al respecto que:

> La producción poética en el período arcaico implicaba el uso del mito. Los relatos de los poetas épicos, sus *mŷthoi*, están llenos de material mitológico. La representación pública de la lírica (como es el caso de Alcmeón, Estesícoro o Simónides) o bien narraba mitos o se apoyaba en ejemplos mitológicos. El mito no era reconocido como un

género narrativo universal, pero el mundo de los poetas era el mundo del mito. Cuando eran criticados, lo eran por sus mitos[23]. (3)

En el siglo VI nace otra forma de interpretar el mundo que nosotros llamamos filosofía y con ella nace la prosa, que luego emplearán también los historiadores y los oradores. Sin embargo, no toda la filosofía se escribió en prosa y tenemos ejemplos significativos de filósofos poetas, como Jenófanes y Heráclito. Pero algo diferencia a Homero o a Esquilo de los filósofos, aunque empleen los mismos recursos del lenguaje.

La palabra "filosofía" no nace con la filosofía. La tradición considera a Tales de Mileto el primero en acercarse a la naturaleza de una manera distinta a como lo hicieron sus predecesores poetas, pero él no se llamaba a sí mismo filósofo y los griegos lo incluían en la lista de los siete sabios. El sabio o *sophós* es en principio un experto en un arte o *téchnē* que sobresale en su oficio y en esa medida los buenos poetas también son sabios. Dice Brisson:

> Ser *sophós* consiste en dominar la actividad propia, dominarse a sí mismo y dominar a los otros; es por ello que se puede denominar como *sophós* el carpintero, el piloto de una embarcación, el médico, el dirigente político, el adivino y sobre todo el poeta. (60)

Sin embargo, con el tiempo, al desarrollarse la filosofía e ir adquiriendo su especificidad, "sabio" pasó a querer decir el que busca la verdad basado en la razón. Así lo usan Jenófanes (frag. 2) y Heráclito (frag. 112) y la sabiduría pasa a entenderse como un saber más teórico que práctico. El sabio comienza a separarse del poeta.

Ya en la época de Sócrates este tipo de sabiduría teórica se matiza. El más alto designio es el de buscar la verdad y actuar de acuerdo con ella, pero nadie puede estar en posesión de la verdad en su totalidad, sólo los dioses; por eso, Sócrates y Platón sugieren que es mejor hablar

[23] "Poetic production of the Archaic period implied the use of myth. The tales of the epic poets, their *múthoi*, are filled with mythological matter. Public lyric performance (take Alkman, Stesikhoros or Simonides) either narrated myths or relied on mythological exampla. Myth was not recognised as a universal narrative genre, but the world of the poets was the world of myth. When they were criticised, it was for their myths".

del *philósophos*[24], del que ama o busca la sabiduría, pues es difícil para el hombre ser sabio, pero es óptimo para él buscar la sabiduría, la verdad, y llevar una vida correcta o buena acorde con esa verdad. A partir de ahí se acuñaron los términos "filosofía" y "filósofo" para toda la tradición occidental y es ahí cuando comienza la disputa propiamente dicha entre la poesía y la filosofía.

Como hemos visto, originalmente el poeta y el filósofo pueden ser considerados sabios, pues ambos dominan un tipo de saber y aspiran a un tipo de verdad. Cornford afirma al respecto: "En la Grecia del siglo quinto la figura del 'sabio' podía identificarse tanto con la de los poetas y adivinos como con la de los pensadores y filósofos" (86). Pero desde los comienzos de la filosofía es claro que buscan la verdad de manera distinta, por medio de procedimientos distintos.

En la tradición arcaica el poeta es un inspirado que posee un oficio o habilidad para poner esa inspiración divina en bellas palabras. En este sentido no es un buscador o investigador de la naturaleza sino un vocero de las Musas. El poeta da expresión métrica al dictado de las Musas o de Apolo. "Las Musas proporcionan a los poetas la inspiración, además de concederles una competencia poética constante, le aportan una ayuda temporal con ocasión de tal o cual representación", nos recuerda Brisson (60).

Por su parte, el filósofo explora la naturaleza y busca sus causas y principios desde una perspectiva universal y crítica; su búsqueda no se dirige a los dioses sino a la naturaleza y a la realidad sensible y es ahí donde se separan el poeta y el filósofo. Dice Brisson:

> El siglo VI asiste a una serie de ataques llevados a cabo contra las creencias religiosas y las prácticas mágicas en nombre de un pensamiento especulativo que se basa especialmente en los conceptos de "naturaleza" y de "causa" y que se considera en cierta medida atento a la observación. (64)

Este *choque* de saberes se convierte en una pugna por el prestigio entre el poeta y el filósofo. "El filósofo natural —dice Cornford— compite con el poeta didáctico en la medida que se ocupan del campo común de la cosmogonía y de la teogonía" (189). Pero, además, como

[24] Para el origen y evolución del término *philósophos,* véase Frede.

vimos, el poeta también ha ido perdiendo prestigio por venderse a los aristócratas y tiranos y se ha vuelto un tipo de artesano[25].

Por otro lado, también hay un cambio en el vocabulario acerca del contenido y de la forma como se validan el relato mitológico y el discurso filosófico que llevará a la contraposición entre *mŷthos* y *lógos*.

En Homero aparece la palabra *mŷthos* con el sentido de "hablar", "decir" y, particularmente, como "discurso", es decir, con los mismos significados que tiene *lógos*. Dice Detienne que en Homero y "[...] durante todo el siglo VI e incluso en la primera mitad del siglo V *mŷthos* es y seguirá siendo un sinónimo de *lógos*" (63)[26]. Pero además, como señala Morgan, los mitos pueden ser verdaderos o falsos y no hay, entonces, en estos primeros usos de *mŷthos*, connotaciones negativas o positivas, en general, sino que depende de casos específicos, como veremos en los artículos de este libro. Aclara Morgan:

> Sin embargo, el reconocimiento de, incluso la insistencia sobre, la posibilidad de que una narración poética pudiera ser falsa, inicialmente no causa ninguna perturbación generalizada acerca de la validez de las explicaciones mitológicas y su formulación poética[27]. (21)

Pero con el tiempo *mŷthos* pasó a querer decir: historia, relato, ficción, leyenda, fábula, mito e incluso falsedad, y *lógos:* narrativa, relato, medida, proporción, norma, razonamiento y definición. Liddell-Scott señala dos sentidos fundamentales de *mŷthos* y en su evolución semántica se ve el desplazamiento que tiene este término desde su sentido de "discurso" o "palabra", sinónimo de *lógos*, hasta su sentido de "ficción" o "fábula", opuesto a la racionalidad del *lógos*. Un resumen de la entrada del Lidell- Scott sería el siguiente:

25 Para el problema de la lucha por el prestigio y reconocimiento en la sociedad entre el poeta y el filósofo, véase especialmente Morgan, Chapter 1, "Introduction", y Chapter 2, "Theoretical issues" 1-45.

26 Ejemplos de los usos de *mŷthos* desde Homero hasta Tucídides se encuentran en Morgan 17-21 y Detienne 63-82. Para una breve, pero certera caracterización de los campos semánticos de *mŷthos* y *lógos* y de su separación en el siglo V, véase Gadamer 25-28.

27 "Yet the recognition of, even the insistence upon, the possibility that a poetic account may be false, does not at first cause any generalized disquiet about the validity of mythological accounts and their poetic formulation".

> *Ho mŷthos*: I) Palabra, discurso, con frecuencia en Homero y otros poetas. Discurso público, cosa dicha, hecho, tema, cargo, misión, pensamientos, palabra no dicha, propósito, sentidos que aparecen todos en Homero. Dicho, rumor, sentido que aparece en Platón. II) Relato, historia narrativa, en Homero y en Platón, pero en Homero sin distinción entre verdadero o falso. Ficción, opuesto a *lógos* en Píndaro y Platón. En general, ficción, leyenda, mito, relato para niños, fábula, en Platón y Heródoto.

Kirk expresa de la siguiente manera el cambio de sentido del mito con la aparición del contraste con el *lógos*:

> Los *mŷthos*, en cualquier caso, llegaron a poseer una significación de "historias" más que de "informaciones", y cuando los griegos hablaban sobre los *mŷthoi* se referían casi siempre a las historias tradicionales de dioses y héroes, lo mismo que nosotros ahora. No pretendían aludir de algún modo a la veracidad o falsedad de esas historias, algunas de las cuales contenían supuestamente no pocos elementos de verdad, por lo menos hasta la época de Platón. (18-19)

En su estudio de los usos de la palabra *lógos* hacia el siglo V a. e. c., Guthrie (1.396-400) da once sentidos de los cuales el noveno y el décimo corresponden a usos del siglo IV propiamente, mientras que los otros nueve pueden encontrarse en el siglo V.

Lógos originalmente es palabra, relato, decir, y en esa medida también es una exposición y explicación de algo (Guthrie 1) y una mención o reconocimiento de alguien (Guthrie 2). De ahí que *lógos* también adquiera el sentido de argumento, justificación (Guthrie 4) y deliberación con uno mismo (Guthrie 3). En contextos más especializados, dice Guthrie, *lógos* puede significar medida, mesura (Guthrie 6), correspondencia, proporción (Guthrie 7), y también principio general o norma, ley (Guthrie 8). Finalmente se usa en contextos casi intraducibles en los que puede significar ponerse de acuerdo, conspiración, alianza (Guthrie 11). En el siglo IV se usa para la facultad de la razón, como aquello que distingue al hombre de los animales (9) y también como definición, como expresión de la esencia natural de las cosas, en Platón y Aristóteles (10).

Lógos, concluye Roochnik, "[...] abarca, por tanto, todo lo que es verbal y racional en nosotros"[28] (*Tragedy of Reason* 12). Así, aunque a veces se usan con el mismo sentido, *mŷthos* se asocia más con imaginación, opinión y falsedad y *lógos* con argumentación dialéctica, juicio razonado y verdad demostrada. El poeta crea *mŷthos* mientras que el filósofo emplea el *lógos* y se genera el contraste entre el probar o dar razón de la realidad o de un argumento y el simple narrar para deleitar y recrear los hechos del pasado.

Sin embargo, los primeros filósofos no atacan la función política y pedagógica de la poesía. Jenófanes y Heráclito, los primeros en pelear contra su tradición poética, escriben poemas, pues siguen considerando que la poesía es la forma apropiada para llegar a su público. Lo que ellos critican es la inmoralidad de sus predecesores (Jenófanes frags. 11-12; Heráclito frags. 40, 42, 56). Si el poeta ha de ser el guía ético de la sociedad, ante todo no debe mentir ni atribuir a los dioses cosas falsas y despreciables. La poesía debe transmitir, entonces, la verdad, pero ésta puede seguir estando en manos del poeta.

Indudablemente los primeros filósofos buscan la verdad incuestionable de las cosas que son; sin embargo, su lenguaje y su aproximación están todavía contaminados de mito. Tales habla, por ejemplo, de que todas las cosas son dioses porque son *phýsis*, llevan en sí mismas el principio de llegar a ser, crecer y perecer. Los pitagóricos unen religión y ciencia; Parménides personifica la sabiduría en una diosa anónima, y Heráclito apela al oráculo y considera el *lógos* como una revelación similar a la de los misterios, donde había tres niveles de aproximación a la palabra sagrada: no haber oído ni comprendido, haber oído y no comprendido y haber oído y comprendido (frag. 1). Incluso Platón usa el mito como refuerzo de argumentos racionales y como recurso para traspasar los límites del lenguaje discursivo de la razón. Así, no sólo los filósofos siguen atados al mito por convicción o por conveniencia, sino que el *lógos* no desplazó al mito en Grecia; tal vez sólo con Aristóteles se separan del todo mito y razón.

Igualmente no se puede decir que el mito carezca de racionalidad y coherencia y que no da explicaciones del mundo y la naturaleza. Pero aunque haya muchas trasposiciones y similitudes entre las preguntas

[28] "[...] thus comprehends virtually all that is verbal and rational within us".

y las formas de dar respuestas desde el *mŷthos* o desde el *lógos*, hay una diferencia fundamental que permite distinguir al filósofo del poeta o hacedor de mitos: el mito no se justifica a sí mismo, no tiene método ni da razón de sus premisas y supuestos; la filosofía es ante todo un dar razón y justificación racional del mundo y de sí misma desde una perspectiva crítica. Éste será precisamente el origen de la disputa entre filosofía y poesía.

Pero el hecho de que Platón y los poetas de su tradición tengan una concepción distinta de la poesía no justifica algunas de las acusaciones que él les hace, como las de irracionales, ignorantes y no ser capaces de distinguir entre verdad y mentira. Los artículos aquí presentados son intentos de ver cómo podrían Homero, Hesíodo y Píndaro defenderse de esas acusaciones desde sus propias poéticas.

Por otro lado, las posiciones que sostiene Platón sobre la poesía en el *Ion* y en el libro 2 de la *República*, que son las que nos ocupan en este trabajo, no las sostuvo Platón en todos sus escritos sobre poesía. Como en muchas de las disputas principales que lleva a cabo contra su tradición y también contra su presente, Platón sostiene concepciones diversas y, a veces, hasta contradictorias, sin que se pueda decir a ciencia cierta cuál es su concepción definitiva. Además, no podemos olvidar que Platón fue un gran escritor, un inventor de mitos y un filósofo que utilizó la poesía y el mito para expresar algunas de las ideas más importantes de su pensamiento.

§4 Platón y la poesía

En el primer capítulo de la *Poética*, Aristóteles enumera las distintas artes miméticas y las distingue inicialmente según el medio que emplean para la imitación. En la línea 1447b dice: "El arte que se vale únicamente de palabras, prosa o verso, sean versos de distinto tipo combinados o de una sola clase, hasta ahora no ha recibido nombre. En efecto, no existe un nombre que abarque tanto los mimos de Sofrón y de Jenarco como los diálogos socráticos o la mimesis que se realizara con trímetros o elegíacos o versos semejantes". Para Aristóteles no hay duda de que los diálogos platónicos, que son el tipo de diálogo socrático más conocido, son mimesis y son un género poético o literario.

Según Diógenes Laercio, Platón era un hábil luchador, ejercitó la pintura y compuso ditirambos, cantos y tragedias (3.3). Si hemos de creerle a este testimonio, Platón se dedicó a la poesía y a la tragedia en algún momento de su vida, lo cual justificaría en parte su estilo dialogal y su escritura poética. Pero hay más argumentos para explicar el estilo platónico. Por una parte, Sócrates, su maestro, concebía la filosofía como diálogo, como disputa y aclaración de ideas y especialmente como indagación o separación (*élenchos*), cuyo objetivo era conducir al interlocutor si no a la verdad, al menos a aceptar su ignorancia, y Platón intenta reproducir este estilo oral en su escritura.

Por otra parte, considera Martha Nussbaum, Platón quiere reemplazar la tragedia como fuente de enseñanza ética y compone, en su época de madurez, lo que ella llama un "teatro antitrágico", donde se rechaza la parte emocional y pasional de la tragedia, pero se acepta la estructura teatral[29].

Nussbaum señala varios rasgos de similitud entre el diálogo platónico y la tragedia. En los diálogos de Platón, por ejemplo, a diferencia de otros discursos éticos de su época, intervienen varias voces y recrean una discusión activa, involucrando así al lector, como hace la tragedia con el espectador. Igualmente, dice Nussbaum, hacen eco del debate político común en la Atenas del siglo V a. e. c. Por otro lado, como la tragedia en ciertos casos, los diálogos platónicos no sólo nos involucran activamente, sino que motivan el debate y la reflexión ética entre distintos personajes con distintas posturas, lo cual conduce a que exploremos nuestras propias motivaciones y creencias junto con los personajes del diálogo. Al hacer todo esto, el diálogo, como la tragedia, muestra las fuerzas que conducen a cambios de posturas o a un mejor autoconocimiento. De esta manera, nos invita también a participar, a ser críticos con las posturas que se presentan y a no quedarnos con una respuesta fija (Krentz 40-42).

A su vez, Richard McKeon sostiene que Platón se sirve de otra tradición, la del *mîmos* o mimo, que inicialmente era un monólogo corto y posteriormente un diálogo extenso sobre temas del bajo mundo, cuyo principal exponente fue el mimógrafo del siglo V a. e. c. Sofrón de Siracusa. McKeon considera que Platón tomó el mimo, que se usaba

[29] Véanse especialmente el primer Interludio y los capítulos 6 y 7.

"para mostrar personajes opuestos entre sí en la discusión de temas, y lo transformó, para uso de la filosofía, en diálogo que proporciona, en una oposición de personajes y principios, un instrumento para el descubrimiento de la verdad" (4).

Platón recurre a las tradiciones dialogales de la literatura de su época, el mimo y la tragedia, para desplazarlas como modelos de educación ética y ponerlas al servicio de la filosofía. Además, si se tiene en cuenta que para Platón la tarea principal de la filosofía es la de transformar el alma, el estilo dialogal, que muestra la disputa y transformación de personajes, se constituye en la mejor expresión de esta tarea.

Pero no sólo los géneros dialogales de la época y el *élenchos* socrático justifican el uso del diálogo. A medida que Platón va profundizando en el quehacer mismo de la filosofía y en las dificultades del lenguaje discursivo para la expresión de la verdad, se hace más pedagógico y necesario el estilo dialogal.

Platón considera que la filosofía es un camino de exploración, especialmente de discusión de posturas diversas respecto a un problema. No siempre se puede saber en los diálogos cuál es la postura del mismo Platón. Él escoge el anonimato porque sus diálogos tienen como objeto llevar al lector a pensar por sí mismo las cuestiones que en ellos se discuten; como dice Russon: "[...] Platón en ningún momento escribe con su propia voz"[30] (1). Así Platón nos muestra la riqueza de los problemas más que el dogmatismo de las soluciones. El diálogo platónico es también un ejemplo de lo que Platón cree que es la filosofía y no se puede leer dogmáticamente. Combina forma y contenido de tal manera que no importa sólo lo que se dice, sino cómo se dice.

Pero Platón no sólo inventa un tipo de drama filosófico sino que a la vez utiliza recursos y metáforas propios de la poesía y el mito. Con ello presenta una relación paradójica entre poesía y filosofía. Moralmente, por su incapacidad de dar razón de lo que dice, el poeta no puede ser el guía ético de la sociedad; pero filosóficamente la poesía alcanza ámbitos que ningún discurso racional o conceptual logra aprehender.

En el *Fedro*, por ejemplo, tras una explicación razonada de la capacidad anímica y motriz del alma de la cual se deduce su inmortalidad, Sócrates se confiesa incapaz de explicar cómo es el alma y recurre

[30] "[...] Plato at no point writes in his own voice".

a la imagen del auriga para darnos una idea de ésta. Igualmente en la *República,* Sócrates admite la imposibilidad de hablar del Bien y para explicarlo recurre a una analogía con el Sol. Y el caso se vuelve más paradójico y complejo si se tiene en cuenta que, como dice Iris Murdoch, Platón es un gran artista y "produjo algunas de las imágenes más memorables de la filosofía europea: la Caverna, el auriga, el astuto y despojado Eros, el Demiurgo cortando el *Anima Mundi* en pedazos y estirándola transversalmente"[31] (87). La lista se puede complementar con los grandes mitos escatológicos del *Gorgias*, el *Fedón* y la *República*, por no hablar de uno de los más importantes mitos que creó Platón, según Friedländer, el de Sócrates (171).

Pero, aceptando que Platón usa el estilo dialogal y los mitos y metáforas para transformar el alma, subsiste el problema de que para él el mito y las alegorías no son verdaderos en el sentido filosófico y científico de decir lo que las cosas son; son instrumentos de persuasión y no de argumentación y nunca le da al mito la posibilidad de ser más que opinión verdadera, mientras que considera que la filosofía debe aspirar a un *lógos* verdadero (Smith 24-26). Por eso hay que expulsar a los poetas; pero, por otro lado, las armas persuasivas e imaginativas del poeta se constituyen en un instrumento fundamental del filósofo. El uso de estos recursos es meramente propedéutico; como metáforas, son guías e imágenes y no explicaciones de la verdadera realidad, sino que llevan al alma a la intuición de otro mundo, pero no lo explican.

Además de estas apropiaciones de lo poético y siguiendo con la tesis del no dogmatismo de la filosofía platónica, es necesario tener en cuenta las distintas posiciones sobre el mito y la poesía que sostuvo Platón a lo largo de sus escritos. Nos concentraremos en los llamados diálogos de madurez, *Banquete*, *República*, *Fedro*, con algunas menciones al *Ion*, uno de sus primeros escritos, y a las *Leyes* y la *Carta VII*, últimos escritos de Platón. Con ello se pretende dar un panorama de la complejidad de este tema en la filosofía platónica y de la auténtica preocupación que fue para él la relación entre filosofía y poesía.

[31] "[...] produced some of the most memorable images in European philosophy: the Cave, the charioteer, the cunning homeless Eros, the Demiurge cutting the *Anima Mundi* into strips and stretching it out crosswise".

En los libros 3 y 10 de la *República* Platón rechaza toda la poesía de su tradición por ser mimética. *Mímesis*, normalmente traducida como "imitación", tiene en el libro 3 el sentido de representación y también el de suplantación. El actor o recitador representa de la manera más fiel posible a sus personajes y en ese sentido los actúa y, a su vez, los suplanta o imita al tratar de ser como ellos. Igualmente, el poeta trae a la luz un personaje intentando ser lo más fiel posible a sus palabras y a su carácter y en ese sentido lo imita. Pero como el poeta y el actor muestran la obra ante un público, se entiende, como se deriva de la *República* (387b-389b), que el oyente también imita lo que escucha y por eso no debe oír lamentaciones ni risas. La recreación que hace el poeta de un personaje en un drama, su representación por parte de un actor y su recepción por parte del público son pues miméticas y en ese sentido es necesario ejercer un control muy estricto respecto a lo que se debe y no se debe imitar.

En este libro Platón contempla tres formas de expresión poética: a) la narrativa o simple relato de los hechos (*hapleî diegései*); b) la mimesis (*miméseos*) propiamente dicha que son la tragedia y la comedia, donde se pone un discurso o diálogo en boca de otro, y cuya intención es imitar lo más fielmente posible el lenguaje y las conductas del personaje que se representa; y c) una mezcla de ambas técnicas, como en Homero (392d). Lo que se debe decidir es cuál de estas tres formas será aceptada para la educación y cómo se deben interpretar y actuar sus contenidos.

Se condena la mimesis como suplantación y como representación, que son los tipos de imitación que atañen especialmente a la poesía dramática, pero se admite cierto tipo de representación y de imitación consistente en narraciones con un mínimo de parlamentos nobles, puestos en boca de personajes buenos; mimesis pasa a tener en ese caso el sentido de emulación (Ferrari 115-116).

En *República* 3 el tema de la mimesis se elabora desde sus efectos sicológicos y morales; pero aún no se ha abordado la teoría de las ideas ni la educación del filósofo. En el libro 10 ya ha quedado fundada la ciudad y ya se han hecho las críticas a los gobiernos corrompidos, lo cual lleva a concluir que la ciudad ideal es una ciudad interior, una ciudad del alma (592a-b). La posición de Platón frente a la poesía en este libro es más ambigua que en el 3. No esconde su amor por Homero (595b; 607a y d) y además estudia el carácter seductor y hechizante de la poesía, independiente de su valor moral. Naturalmente, como en

el libro 3, esta atracción es la que hace la poesía tan peligrosa (607c y 608a); pero Platón termina admitiendo que quien tiene ya fundada su ciudad interior puede escuchar poesía, aunque a sabiendas de que no es cosa seria ni digna de imitarse (608b). Parece insinuar, entonces, que para quienes tienen criterio, mas no para los jóvenes, la poesía puede ser un buen pasatiempo.

Sin embargo, mientras la poesía no sea capaz de demostrar su veracidad y utilidad, es mejor expulsarla y sólo permitir en la ciudad "himnos a los dioses y encomios a los héroes" (607a). En ese sentido, si escuchar hablar bien sobre dioses y héroes tiene como objeto hacernos mejores, parece que la imitación como emulación sigue siendo admitida. Por otro lado, en el libro 10, Platón le hace una concesión a los poetas: sólo serán rechazados si siguen alejados de la verdad y componiendo con su parte irracional; en cambio, si logran justificar su utilidad, serán más que bienvenidos (607b-608b). En conclusión, parece que lo que propone es expulsar a todos los poetas conocidos, pero no necesariamente expulsar la poesía ni todo tipo de imitación. Queda claro que la tragedia y la comedia son totalmente vetadas por ser las más imitativas, aunque otros géneros parecerían tener todavía cabida. El problema es encontrar un tipo de poeta que haga buen uso de esos géneros.

Precisamente en el libro 10 se acepta un tipo de imitación o *mímēsis* que nos acerca al poeta buscado. Platón considera que hay dos impulsos en el alma: el fogoso y el racional; el primero es imitable y el segundo casi no, y por eso la poesía, de manera facilista, imita el primero. Con esa nueva aproximación al alma y a la manera como la poesía supuestamente imita los estados de ánimo más bajos, hace Platón su principal crítica a la imitación, a saber, que el carácter filosófico es casi imposible de imitar (604e). Pero, además, esto sucede porque el poeta compone con la parte irracional y se deja arrastrar por apariencias y no por la verdad (605 b-c). La filosofía, como se ve en los libros 6 y 7, es la única que nos permite llegar a la verdad y llevar una vida mesurada, pero como esto es difícil de imitar, la poesía no nos es útil en la búsqueda de la vida buena. Precisamente los diálogos de Platón son un intento de imitar el estilo conversacional y argumental de la filosofía.

Este problema será tratado de nuevo en las *Leyes*, último escrito de Platón. En este diálogo, al igual que en la *República*, se está fundando una ciudad imaginaria. En el libro 7 se aborda el tema de la educación

de los jóvenes y, con ello, el de la poesía. Ante la imaginaria pregunta de los poetas trágicos de si serían admitidos en esta ciudad, el Ateniense responde diciendo que los legisladores también son:

> [...] autores en lo que cabe de la más bella y también de la más noble tragedia, pues todo nuestro sistema político consiste en una imitación de la más hermosa y excelente vida (*mímesis toû kallístou kaì arístou bíou*), que es lo que decimos nosotros que es en realidad la más verdadera (*alethestáten*) tragedia. (817b)

De esta manera, la filosofía y la política se coronan como las verdaderas artes imitativas y la poesía queda en segundo lugar por su incapacidad para contribuir en la búsqueda de la vida buena. Dice el Ateniense en el libro 4 respecto a los poetas: "Ellos no podrían, en efecto, distinguir aquellos dichos suyos con los que, siendo contrarios a las leyes, harían daño a la ciudad" (719b).

Pero no es ésta la única postura de Platón frente a la poesía, pues en el *Banquete* y el *Fedro* une poesía y Eros, lo cual permite ver las contribuciones que ésta puede aportar a la vida buena. En el *Banquete*, como es sabido, Sócrates pone su discurso sobre el amor en boca de Diotima, una sabia mujer de Mantinea. Ella lo inicia en los misterios de Eros y los divide en misterios menores y mayores. El objeto de ambos es la procreación. Eros consiste en desear lo bello, lo bueno y la sabiduría, pero conseguirlos requiere de una actividad, de tal manera que Eros no es sólo deseo, sino cierto tipo de acción que consiste en "una procreación en la belleza, tanto según el cuerpo como según el alma" (206c); de donde se deduce que el amor no es amor de lo bello, sino "de la generación y procreación en lo bello" (206e). Y la causa de ese amor es el deseo de inmortalidad (206e-208c).

Este preámbulo de Diotima a su discurso sobre el ascenso erótico permite comenzar a establecer la relación entre Eros y lo bello. Eros, sabemos por la genealogía de este dios que ha hecho Diotima unas líneas antes (203b-e), no es bello ni feo, sino deseoso de lo bello; por tanto, no se trata de una equiparación entre amor y belleza, sino que hay un término intermedio que es el deseo y éste será precisamente el que conduce al bien, la belleza y la sabiduría. Es la unión entre Eros y deseo la que permite explicar los misterios mayores del amor, que Diotima teme que Sócrates no pueda seguir, y que se refieren al ascenso

filosófico hacia lo bello en sí, hasta culminar en la contemplación que conduce al silencio (210a-212a).

Pero es en su explicación de los misterios menores (208c-209e) donde aflora una imagen del poeta distinta a la de la *República* y las *Leyes*. El deseo de inmortalidad lleva a algunos hombres a ser fecundos en cuanto al cuerpo y a procurarse dicha inmortalidad por medio de la procreación de hijos. En cambio, hay otros fecundos en cuanto al alma, los héroes, los poetas y los buenos estadistas, quienes dan a luz acciones y juicios prudentes (*phronēsín*) y otras virtudes (*aretēn*) que les garantizan la inmortalidad histórica. Quien está preñado de esas cualidades quiere dar a luz, y para ello se une desde joven a quienes son bellos de cuerpo y alma, para juntos engendrar bellos discursos sobre la virtud que inculquen en otros *phrónēsis* y *aretē*. Concluye Diotima:

> Y cualquier persona aceptaría con mayor agrado que le nacieran tales hijos antes que hijos humanos, si dirige la mirada a Homero, Hesíodo y los demás buenos poetas y observa envidioso qué vástagos de sí mismos han dejado, que les procuran inmortal fama y recuerdo por ser también ellos así [...]. (209c-d)

Los poetas de la tradición son ahora ellos mismos, a diferencia de los de la *República*, prudentes y virtuosos y transmisores de esas excelencias.

Naturalmente, desde la perspectiva platónica, los poetas no cumplen un papel en el ascenso filosófico al que se refieren los misterios mayores, pero indudablemente se le está dando un valor a la poesía en la búsqueda de la vida excelente. Se acepta, en el pasaje en cuestión, la poesía como capaz de transmitir nobles estados de ánimo y de despertar el alma hacia la virtud, procurando así inmortalidad histórica a quien la cultiva. Pero, además, es importante anotar, como hace Asmis, que la creación poética se vuelve una acción conjunta en la cual el poeta se mejora a sí mismo y a otros en respuesta a la belleza de otra persona (345), de tal manera que la poesía se involucra en la vida en comunidad (Nichols 196-200). Este aspecto será fundamental en el papel que cumple la inspiración en el *Fedro*.

Pero no debe interpretarse que esta valoración de los poetas y de la capacidad de la poesía de engendrar bellos discursos está dándole lugar privilegiado a la literatura en la formación filosófica. Cuando Diotima explica los misterios mayores, pone como primeros peldaños

el amor a los cuerpos bellos y luego el amor a las almas bellas y los correspondientes discursos que ello genera (210a-c). En estas dos etapas podría caber el discurso poético que se mencionó en el pasaje que acabamos de analizar, aunque Diotima no lo dice explícitamente. Pero luego viene el verdadero entrenamiento filosófico en las ciencias hasta llegar a contemplar "el extenso mar de la belleza" y finalmente lo bello en sí (210c-211b), donde el tipo de discurso esperado no tiene relación con la poesía. Como dice Janaway: "En la visión final de Diotima los poetas silenciosamente salen del panorama. Los bellos poemas permanecen por largo tiempo, pero jamás podrán reemplazar la belleza misma"[32] (78).

En el *Ion*, como se verá en el primer artículo de este libro, Platón, de manera inédita para su tradición, une inspiración con irracionalidad y, aunque no condena la inspiración, sí le niega *téchne* al poeta. En el libro 10 de la *República*, como ya mencionamos, condena toda la poesía por usar la parte irracional del alma e imitar los estados emocionales que dicha irracionalidad produce. En el *Fedro* se presenta una nueva valoración de lo irracional y de la inspiración que conduce a que se acepte cierto tipo de relación entre poesía y vida filosófica.

En este diálogo, a diferencia de diálogos anteriores que concebían la *manía* o locura como algo totalmente irracional y conducente únicamente al exceso (*hýbris*), y la contrastaban con la *sophrosýne* o mesura propia del filósofo, se aceptan cuatro tipos de *manía* como positivas. Tras el discurso de Lisias (230e-234c) y el primero de Sócrates (237b-241d), que son un rechazo a la *hýbris* de la *manía* erótica, Sócrates se retracta de lo dicho y propone el tema de la locura como algo más complejo: "Porque si fuera algo tan simple afirmar que la demencia es un mal, tal afirmación estaría bien. Pero resulta que, a través de esa demencia, que por cierto es un don que los dioses otorgan, nos llegan grandes bienes" (244a). Y pasa Sócrates a describir los tipos de *manía* buenos, con lo cual inicia su segundo discurso (244a-257b), que es no sólo una retractación de lo dicho en el primero, sino también una retractación de muchas de las posiciones del Platón de madurez con respecto al papel de lo irracional en la vida humana y en la práctica filosófica.

[32] "In Diotima's final vision poets quietly slip out of view. Beautiful poems last a long time, but could never be an exchange for beauty itself".

Sócrates acepta como *manía* de inspiración divina la profética dada por Apolo, la teléstica de Dionisio, la poética inspirada por las Musas y la erótica causada por Afrodita y Eros. Esta última será la que ocupa la atención de Sócrates, pues es la *manía* que ahora se convierte en aliada del filósofo por su capacidad de conducir hacia la belleza y de producir bellos y buenos discursos. Pero es significativo, con respecto al tercer tipo de *manía*, que Platón, quien en diálogos anteriores se había referido con ironía y rechazo a la inspiración poética, ahora la coloque como un don divino, al mismo nivel que la inspiración filosófica. Dice Sócrates:

> El tercer grado de locura y de posesión viene de las Musas, cuando se hacen con un alma tierna e impecable, despertándola y alentándola hacia cantos y toda clase de poesía, que al ensalzar mil hechos de los antiguos, educa a los que han de venir. Aquel, pues, que sin la locura de las Musas acude a las puertas de la poesía, persuadido de que, como por arte, va a hacerse un verdadero poeta, lo será imperfecto, y la obra que sea capaz de crear, estando en su sano juicio, quedará eclipsada por la de los inspirados y posesos. (245a)

Esta revaloración de la inspiración poética se complementa con la clasificación de las almas, donde el poeta técnico o mimético, rechazado en las líneas que hemos citado, queda de sexto, bastante alejado del primer y mejor tipo de hombre que es "amigo del saber, de la belleza o de las Musas" (248d), de tal manera que el poeta inspirado parece quedar en la misma jerarquía que el filósofo.

Sin embargo, a pesar de esta aparente equiparación, no hay nada en el *Fedro* que indique que Platón le da valor cognoscitivo a la poesía. El poeta sigue siendo un inspirado que no da razón de lo que dice. Y, como bien lo aclara Penelope Murray, "el verdadero devoto de las Musas resulta ser el filósofo, quien se consagra a la más alta forma de *mousikḗ* que es, obviamente, la filosofía"[33] ("Inspiration and Mimesis" 45). Igualmente Nussbaum aclara que en el *Fedro* no se trata de una aceptación del poeta, sino de un traslado de los elementos emocionales y poéticos al quehacer filosófico:

[33] "[...] the true devotee of the Muses proves to be the philosopher, who devotes himself to the highest form of *mousikḗ*, which is, of course, philosophy".

> Lo que vemos emerger, entonces, no es tanto la rehabilitación de la vieja poesía, sino una nueva comprensión de la filosofía que reinterpreta la distinción entre filosofía y poesía; no es tanto una aceptación de la falta de *logoí* de Homero, sino un anuncio de que la filosofía, como Sócrates, puede tener un alma más compleja que lo que se había imaginado[34]. (227)

Aunque la posición frente a los poetas no cambia, lo que sí cambia en el *Fedro* es la posición de Platón frente a la inspiración, como hemos visto, aunque no acepta la inspiración poética como propia del filósofo, sino la erótica. Nuevamente, lo que hace aquí Platón es tomar elementos que considera valiosos del quehacer poético y trasladarlos al ámbito filosófico. El filósofo pasa a ser un inspirado, como el poeta, pero su inspiración viene de Eros, no de las Musas, aunque no se puede negar que la meta de la locura erótica es la de componer bellos discursos, lo cual, de alguna manera, une filosofía y poesía. Sin embargo, como veremos, los bellos discursos no son los de los poetas ni los de los retóricos.

Eros despierta en las personas de carácter filosófico el recuerdo de la belleza contemplada antes de la caída del alma y hace que las alas de ésta comiencen a crecer para ascender de nuevo a la región de la verdad eterna. Pero, no se trata, como en el *Banquete*, de un ascenso gradual y consciente, sino que la locura erótica es una inspiración, un regalo de los dioses que sólo las almas predispuestas a la filosofía pueden aprovechar para ascender a la verdad. Además, a diferencia de la dialéctica ascendente de la *República* y de los últimos peldaños del ascenso a través de Eros en el *Banquete*, la inspiración del *Fedro* y su uso filosófico no son individuales; se necesita el concurso de dos que se aman para que, a través de bellos discursos, puedan elevar su alma hacia la belleza en sí.

En el *Fedro,* Platón indudablemente le da una dimensión irracional a la filosofía al proponer que si el filósofo ha de aspirar a la verdad, necesita de la ayuda de un don divino que es la inspiración erótica, cuyo fin es el de producir discursos filosófico-poéticos que conduzcan a la capta-

[34] "What we see emerging, then, is not so much a rehabilitation of the old poetry, as a new understanding of philosophy that reinterprets the distinction between philosophy and poetry; not so much an acceptance of Homer's innocence of *logoi*, as an announcement that philosophy, like Socrates, may have a more complex soul than has been imagined".
Véase también Murray, *Plato on Poetry* 10-12.

ción de la verdad. Pero no se trata de la poesía tradicional, como Platón la entiende, sino más bien de un intento de buscar la forma como el filósofo puede acceder a la verdad a partir de lo irracional, de la inspiración erótica, y no sólo a través de la dialéctica ascendente, similar a como se ve en el *Banquete*, donde le da un lugar a la poesía en un nivel a duras penas superior a la procreación en el cuerpo y no la involucra en la vida propiamente filosófica[35].

Pero, además, Platón termina condenando todo discurso, filosófico o poético, dialogal o retórico, oral o escrito, pues considera que el lenguaje es otra forma de *mímēsis* y, como tal, es un reflejo o imagen de la verdad, pero no la verdad misma. Al final del *Fedro* y, particularmente, en la *Carta VII* (341b-344d), uno de sus últimos escritos[36], Platón hace una fuerte condena a la escritura como medio de enseñanza filosófica. Sin embargo, él sabe que la escritura, aunque es muda y no pasa de ser un simple recordatorio, es un vehículo importante para guiar las almas hacia la verdad. Por ello, su posición al respecto siempre es ambigua: es a través de sus escritos como condena lo escrito.

En el *Fedro*, tras la crítica a la escritura y para completar su cuadro de lo que debe ser un buen discurso, Sócrates afirma que sólo lo es aquel "que se escribe con ciencia en el alma del que aprende, capaz de defenderse a sí mismo, y sabiendo con quiénes hablar y ante quiénes callarse" (276a). La escritura es un simple reflejo de la palabra hablada (276a) y, como tal, no se fija en el alma ni es un aliado de la memoria, sino que, como le dice Thamus a Theuth, cuando este último inventó las letras:

> [...] es olvido lo que producirán en las almas de quienes las aprendan, al descuidar la memoria, ya que, fiándose de lo escrito, llegarán al recuerdo desde fuera, a través de caracteres ajenos, no desde dentro, desde ellos mismos y por sí mismos. No es, pues, un fármaco de la memoria lo que has hallado, sino un simple recordatorio. Apariencia de sabiduría es lo que proporcionas a tus alumnos, que no es verdad. (275a-b)

El filósofo, pues, debe evitar poner por escrito su discurso y si lo hace, debe saber que es un simple recordatorio que puede serle útil en

35 Véase Janaway 73-74 y 78.

36 Este texto fue escrito después de la muerte de Dión de Siracusa acaecida en el año 354/353 a. e. c., cuando Platón tenía 74 o 75 años y le quedaban unos seis de vida, pues muere en el 347.

la ancianidad para recordar y hacer recordar a otros sus pasos (276d). Pero escribir no debe pasar de ser un entretenimiento, no es la verdadera labor del filósofo. El auténtico filósofo es el que siembra en otros, a través de bellos discursos orales y de explicaciones racionales, la belleza, la bondad y la justicia y las imprime en sus almas (277e-278a).

Esta discusión sobre la escritura, en el *Fedro* es un preámbulo a lo que Platón dirá en la *Carta VII*. Esta carta expresa su concepción sobre el conocimiento y sus posibilidades de expresión en el discurso. En el pasaje más conocido, líneas 341b-344d, que es una descarga de su ira contra Dionisio por haber escrito un libro con las enseñanzas que él le impartió, Platón condena definitivamente la argumentación filosófica, bien sea oral o escrita, y parece invitar al silencio. Las verdades más profundas, considera él, son inexpresables y él mismo nunca intentó hacerlo:

> Sobre estas cosas no existe un escrito mío ni existirá jamás. El conocimiento de estas cosas no es enteramente comunicable como los otros conocimientos, pero después de muchas discusiones tenidas sobre estas cosas y después de una comunidad de vida, de improviso, como luz que se enciende a partir de una chispa que se libera, nace en el alma y por sí misma se alimenta[37]. (341c-d)

Para aclarar esta posición, Platón señala cinco elementos que constituyen el conocimiento: los cuatro primeros (el nombre, la figura, el juicio y el conocimiento mismo) anteceden a la intuición o intelección (*noûs*), que es el quinto. Tanto el nombre como el juicio son considerados instrumentos útiles como preparación para acceder a la verdad, siempre a través de un proceso dialogal y no escrito, pero de ninguna manera ofrecen la verdad sobre las cosas. Los primeros cuatro elementos del conocimiento deben conducir a la intuición, que es la que garantiza acceso a la unidad necesaria para la comprensión de lo real; pero esa unidad es inefable (342e). La única forma en que podría decirse sería con base en la multiplicidad y complejidad que la rodea y que debe ser traducida a un juicio correspondiente. Sin embargo, éste expresará siempre multiplicidad y no unidad, pues, dado que los nombres son arbitrarios y los juicios son un compuesto de nombres, no se puede

[37] Las citas de la *Carta VII* son tomadas de la traducción de Cappelleti y Rosales. En Krämer, *Platón y los fundamentos de la metafísica.*

confiar a éstos la intuición de la esencia, que es esa luz que brota en el alma y que es intraducible al lenguaje (343b-c).

Platón llama *mŷthos* a esta digresión sobre el conocimiento que hace en esta carta, y concluye su rechazo al lenguaje, en especial al escrito, diciendo que cualquiera que haya seguido el relato (*mŷthos*) sobre su teoría del conocimiento concluirá que Dionisio no aprendió nada ni entendió su enseñanza filosófica, y, como bien lo anota Guthrie, "es un *mŷthos* porque la experiencia de intuir el Quinto, el Ser más elevado y más cognoscible, no puede comunicarse de una forma literal, sino sólo mediante una metáfora —aquí la metáfora de la chispa y la llama" (5.428-429).

Los bellos discursos del filósofo, de los cuales un ejemplo es el segundo discurso de Sócrates en el *Fedro*, al igual que los mitos y metáforas, son un preámbulo al silencio. Una vez se logra la intuición noética se llega al ámbito del lenguaje privado, del diálogo del alma consigo misma, que es incapaz de reducir a conceptos la experiencia de la totalidad. "La cima del discurso es el silencio"[38], dice Rosen, lo cual, según él, no es solamente una aporía intrínseca al platonismo, sino quizás a toda la filosofía (98)[39].

El lenguaje filosófico, por ser conceptual y operar por divisiones, no conduce siempre, por sí sólo, a la verdad; por eso, el mito, la poesía y la alegoría, cuando se trabajan en conjunción con la filosofía, parecen ser útiles para vislumbrar la totalidad y la unidad a la que aspira el conocimiento. Igualmente la unión entre inspiración y discurso poético son medios de acceder a la verdad; pero bien sea a través del lenguaje conceptual o del poético filosófico, Platón no queda convencido de que la verdad última, con la exigencia de expresar unidad, pueda ser transmitida de ninguna manera. La poesía y la metáfora llenan el requisito de señalar hacia la totalidad, pero no pueden dar razón de ella; la filosofía debe dar razón de su objeto y de sí misma, pero no puede abarcar la totalidad por su discurso analítico. La verdad parece ser inefable.

En conclusión, a diferencia del rechazo casi total a la poesía que evidencia en la *República*, Platón en el *Banquete* y el *Fedro* le da

[38] "The peak of speech is silence".

[39] Para un análisis del silencio de la poesía en el *Fedro*, se puede consultar Partee 187-191.

cierto valor a la poesía y a la inspiración poética como elementos que pueden contribuir a la vida filosófica, pero sólo en su etapa inicial. Sin embargo, al considerar en el *Fedro* y la *Carta VII* todo discurso como simple imagen, como *mímesis*, incluyendo el discurso filosófico, parece aceptar que la verdadera filosofía está en el silencio. Pero, como bien nos recuerda María Zambrano: "Inmemorialmente se ha entendido, pues que se impone, que el lugar propio, 'natural', de la palabra poética es el silencio" (49). Y, tal vez, es sólo en el silencio donde es posible que filosofía y poesía se reconcilien.

Capítulo I

La poética de Homero y el *Ion* de Platón

La discusión sobre la finalidad de la literatura y sus funciones está tan vigente en nuestros días como en la época de Platón. Autores como Umberto Eco ("Sobre algunas funciones de la literatura") y George Steiner (264-265) se plantean el problema de las funciones de la literatura desde una perspectiva no utilitarista y sacan el debate de la simple cuestión de la utilidad práctica de la literatura, para ponerlo en el terreno de lo inmaterial, espiritual, estético y placentero. Sin embargo, los griegos, más pragmáticos y directos, no dejan de hacerse la pregunta sobre para qué sirve la literatura, o en su caso la poesía, en términos de efectos prácticos y éticos, y enfocan, empezando por Homero, el problema desde la perspectiva de si la poesía sirve para instruir o sólo para deleitar o combina ambos propósitos.

En el caso de Platón, desde el *Ion* se perfilan dos preguntas que insistentemente hará a la poesía en la *República*. Por un lado, cuestiona la posibilidad de que la literatura sea portadora de conocimiento (*Rep.* 10) y, por otro, indaga sobre los efectos morales y sobre su valor para contribuir a una vida buena (*Rep.* 2, 3 y 10). En este caso, como en muchos otros, Platón enfrenta su tradición y pone en duda supuestos incuestionados por su cultura.

En el presente escrito me propongo analizar los pasajes de Homero donde aflora su propia poética, para mirar su concepción sobre la poesía

y sus efectos y examinar luego por qué para Platón son inaceptables algunas de las posiciones homéricas y las consecuencias que ello trae para la valoración de lo literario.

La inspiración en Homero

La *Ilíada*, como todos sabemos, comienza con una invocación a la Musa en la cual el poeta le pide que relate la cólera de Aquiles. En el canto 2 hay una nueva invocación, justo antes del "Catálogo de naves", en la cual se refiere a las Musas en plural y les atribuye saberlo todo, a diferencia de los mortales que oímos todo por rumores y no sabemos nada con certeza (2.484). En ese mismo canto, verso 760, invoca a la Musa para que hable sobre los atridas, y en 11.218 la invoca de nuevo para que hable del primer troyano que se opuso a Agamenón. De estas múltiples apelaciones a la Musa o Musas nos interesa especialmente la invocación de 2.484:

> Contadme ahora, Musas, que habitáis olímpicas moradas, porque sois diosas, estáis presentes y sabéis todas las cosas, en cambio nosotros oímos solamente un rumor y no sabemos nada, quiénes eran los caudillos y los príncipes de los dánaos. Sobre la multitud no podría cantar ni nombrarla, ni aunque tuviera diez lenguas y diez bocas, voz inquebrantable o tuviera un corazón de bronce dentro de mí, si vosotras Musas olímpicas, hijas de Zeus, portador de la égida, no me recordarais cuántos llegaron a Troya. Por mi parte, nombraré a los jefes de las naves y la totalidad de ellas. (484-493)

Homero establece claramente la distinción entre lo que las Musas saben y cómo lo saben y lo que saben los mortales. Las Musas conocen directamente todo lo que sucede y, por tanto, todo lo saben, mientras que los mortales conocen todo por rumores, de oídas, y se asume, por tanto, que no saben nada. Sólo una experiencia de primera mano proporciona conocimiento. Pero, si esto es así, entonces, ¿qué sabe y qué transmite el poeta: rumores o conocimientos? Para responder a ese interrogante es necesario ver cómo entiende Homero en sus poemas la inspiración poética y la relación con el público.

En *Odisea* 8, el aedo feacio Demódoco es llamado para agasajar a Odiseo en el banquete de bienvenida que le prepara Alcínoo, y el aedo

canta la disputa entre Odiseo y Aquiles (43-98). Más adelante se le invita a que muestre a Odiseo las grandes habilidades de los feacios en el canto y la poesía. Demódoco canta sobre los amores de Ares y Afrodita (265-365). Finalmente Odiseo le dice:

> Demódoco, por encima de todos los mortales te elogio, a ti, bien la Musa hija de Zeus te instruyó o bien Apolo. En efecto, cantas con mucha belleza el destino de los aqueos, cuanto hicieron y padecieron y cuanto soportaron los aqueos, como si tú mismo hubieras estado presente o lo hubieras escuchado de alguno de ellos. (485-492)

Decide poner a prueba al aedo y le pide que cante la caída de Troya y la estratagema del caballo con la advertencia de que "si me dijeras exactamente estas cosas según corresponde, inmediatamente yo diré a todos los hombres que una divinidad benévola te concedió inspirado canto" (496-498).

El buen poeta es, pues, aquel que narra las cosas tal como sucedieron, como si hubiera sido testigo de los hechos o tuviera información fiel de ellos, y esto es precisamente lo que las Musas saben hacer, según el pasaje citado de la *Ilíada*. Las Musas otorgan al poeta su saber de primera mano y él lo reproduce para los demás mortales, de tal manera que brinda a sus oyentes conocimiento de hechos del pasado.

No hay duda de que para Homero la poesía es portadora de un conocimiento que es fiable y no de simples rumores como los que alimentan el resto del decir de los mortales. La Musa ha presenciado directamente todos los sucesos y, por tanto, tiene un conocimiento distinto al de los hombres, lo cual conduce a la pregunta de cómo transmite la Musa ese conocimiento, dado que no conocemos esos sucesos como ella.

Es aquí donde aparece el poeta como inspirado y como intermediario entre la divinidad y los hombres. Como se ve en la cita de *Odisea* 8.496, es la Musa quien otorga al poeta su canto (véanse también 8.44 y 62); pero en ningún momento se insinúa que el poeta tenga que estar fuera de sí o en estado de posesión para adquirir este don. El poeta recibe de la Musa un don y en ese sentido es pasivo, es un simple intermediario entre lo que las Musas saben y cantan y los mortales.

Por otro lado, como se ve en la cita de *Ilíada* 2, las Musas traen cosas al recuerdo del poeta, pero tanto el comienzo de la *Ilíada* como el de la *Odisea* muestran que es el poeta quien solicita de la Musa inspiración y

quien propone el tema, es decir, el poeta es activo y no está simplemente sujeto a la inspiración divina:

> La cólera funesta del pelida Aquiles que provocó innumerables penas a los aqueos, canta diosa. (*Il.* 1.1)

> Acerca del varón de muchos ardides, cuéntame oh Musa. (*Od.* 1.1)

Esto lo corroboran pasajes como *Odisea* 22.343 y ss.; 11.368 y ss.; y 17.382 y ss. En el canto 22, el aedo Femio, quien ha sido obligado por la fuerza a cantar ante los pretendientes, pide a Odiseo, con las siguientes palabras, que no lo mate:

> Te suplico asido a tus rodillas, Odiseo. Respétame y ten compasión de mí. Después tendrás aflicción si matas a un aedo, uno como yo que canto tanto para dioses como para hombres. He aprendido por mí mismo, pero una divinidad me infundió en el pecho cantos de todo tipo. (343-348)

En el canto 11, en medio de la narración que está haciendo Odiseo de todas sus aventuras, Alcínoo interviene y le dice:

> Odiseo, viéndote no te consideramos engañoso o farsante, como a muchísimos hombres, que la tierra negra alimenta, que producen embustes que ninguno podría verificar. La hermosura de las palabras está en ti, en ti hay noble alma y como aedo dijiste exactamente un relato con maestría: los lamentables sufrimientos de todos los argivos y de ti mismo. (11.362-368)

Por su parte, en el canto 17, se incluye al aedo como uno de los profesionales alabados por sus habilidades técnicas, como uno de los *d̲emioergoì*. Cuando el pretendiente Antínoo reprocha al porquero Eumeo por traer al palacio a un vagabundo más, en este caso Odiseo disfrazado, el porquero trata de sustentar que Odiseo no es un vagabundo cualquiera y dice:

> Antínoo, con ser noble no dices palabras justas. Pues, en efecto, ¿quién llama a un extranjero, yendo él mismo a otra parte, a menos que sea uno de los artesanos útiles al pueblo [*d̲emioergoì*], un adivino, un sanador de enfermedades, un trabajador de la madera, o también un inspirado aedo, cantando lo que nos hechizaría? Éstos, en efecto, son entre los mortales los bienvenidos sobre la vasta tierra. (382-385)

No es claro en estos pasajes, ni en general en Homero, en qué consiste esa mencionada habilidad y sabiduría del poeta, pero indudablemente el poeta posee un arte, aunque sea autoenseñado y no producto de un saber universal y transmisible. Es el caso de Femio, quien recibe inspiración, pero también posee un conocimiento y una habilidad propios, que parecen ser la sabiduría del poeta a la que alude Alcínoo y que se evidencia en la lista de Eumeo que acabamos de leer.

El poeta es, pues, simultáneamente, pasivo y activo, posee un don divino, pero requiere saber y maestría de su arte; y aunque no es claro el origen y forma de ese don, la actividad del poeta descarta el que sea irracional o maníaco. El hecho de recibir conocimientos de la Musa no lo hace un poseso ni lo saca de sí mismo, como pretenderá Platón en el *Ion*[40].

Homero nos habla de un tipo de saber divino, de primera mano, que el poeta transmite a los demás mortales y permite inferir que su público, entonces, también accede a ese saber. Pero, claramente, la función de la poesía no es simplemente transmitir cierto conocimiento, sino que Homero insiste en la capacidad que ésta tiene de producir placer.

En el canto 9 de la *Ilíada*, cuando la delegación de aqueos va a tratar de convencer a Aquiles de que retorne al combate, dice:

> Y llegaron junto a las tiendas y naves de los mirmidones y lo encontraron deleitando su alma con la armoniosa lira, bella, trabajada con arte, era de plata el clavijero de encima, la que se llevó de los despojos, luego que destruyó la ciudad de Eetión. Con ella deleitaba su corazón y, en efecto, cantaba la gloria de los héroes famosos. (184-189)

Aquiles se complace y deleita con la poesía y con el canto de las hazañas de héroes famosos [*kléa ándro̱n*]; su saber es el de los mortales y no el de las Musas, pero ejerce un poder benéfico a través del canto, deleita y distrae.

Pero, además, la poesía tiene para Homero la finalidad de producir placer a través del encantamiento que ejerce en el oyente. Así, por ejemplo, en *Odisea* 1.335, Penélope pide al aedo un canto, diciéndole: "Oh Femio, en efecto conoces muchos otros encantos [*thelkté̱ria*], obras tanto de los dioses como de los hombres, que los aedos cantan [...]"; y en *Odisea* 8, Alcínoo pide que llamen al aedo Demódoco, "pues

40 Para la relación entre inspiración y conocimiento en Homero, véanse Ledbetter 15-19; Tigerstedt 167-169; Murray, "Poetic Inspiration" 89-92.

la divinidad le concedió por encima de todo el canto para deleitar [*térpein*], según el corazón le impulse a cantar" (44-45). Más adelante se dice que Demódoco es el aedo "a quien la Musa amó sobremanera y le concedió tanto un bien como un mal: por un lado, lo privó de la vista y, por otro, le concedió placentero [*hḗdeîan*] canto" (63). En el canto 17 el porquero Eumeo cuenta que el forastero, o sea Odiseo, durante tres días y noches le ha relatado sus desgracias y que "como cuando un hombre contempla a un aedo que canta, habiendo aprendido de los dioses, palabras que hechizan a los mortales y ellos desean escucharlo sin pausa siempre que canta, así él me ha hechizado al permanecer en mi hogar" (518-522). En *Odisea* 11, una vez Odiseo termina de narrar a los feacios su descenso al Hades, "todos quedaron en calma y silencio y un encanto se apoderó de ellos bajo el sombrío palacio" (334).

La poesía indudablemente tiene un poder hechizante, cercano a la magia, que nuevamente acerca al poeta y a su auditorio a esferas no mundanas. La poesía hechiza, encanta, deleita, es dulce y, más que de consuelo, como en Hesíodo, para Homero es fuente de placer. La poesía tiene gran poder de seducción y es capaz de instruir deleitando, lo cual la hace excepcional como fuente de saber.

La cultura griega no perdió de vista esta doble capacidad de la poesía y por ello tuvo siempre en alta estima a sus poetas. Pero Platón va a poner en duda esa tradición, lo cual nos lleva a preguntarnos qué es lo que en el *Ion* ve de inconveniente en esta visión de la poesía.

El *Ion*

Los griegos no siempre tienen una distinción clara entre ética y estética, sino que muchas veces estos dos aspectos van unidos. *Tò kalón*, traducido como "lo bello" o "la belleza", y *kalós*, traducido normalmente como "bello" o "hermoso", tienen en griego, como a veces en las lenguas modernas, un sentido que va más allá de lo estético, como cuando decimos "una bella persona" para referirnos a alguien bueno y amable. Guthrie, en su comentario a los libros 2 y 3 de la *República*, señala que los principios de la educación de los guardianes "representan una idea característicamente griega, tipificada mediante la palabra *kalón* [...]: es decir, la asociación de valores estéticos, especialmente las

cualidades formales de la simetría, la proporción y el ritmo [...], con la excelencia moral" (4.432). Nussbaum, en su análisis del *Banquete*, anota que "debemos tener en cuenta que '*kalón*', que continuaré traduciendo como 'bello', es aquí una noción moral/estética muy amplia, que sería más acertado traducir como 'valioso' y su sustantivo correspondiente como 'valor'"[41] (178). Janaway, a su vez, propone que *kalós* "se aproxima más a 'noble', 'admirable' o 'precioso'"[42] (59).

En ese sentido la polémica de Platón contra los poetas es una discusión ética. Murdoch nos recuerda que "[...] para él lo estético es lo moral, dado que tiene interés sólo en tanto que puede proporcionar terapia para el alma"[43] (12). Pero, como la ética, para Platón, es un problema de conocimiento, de poder dar razón fundamentada de nuestras acciones, el principal ataque contra la poesía será el de su irracionalidad y su incapacidad ética de dar razón. El primer ejemplo de esta posición aparece en el *Ion*.

Este es el primer diálogo donde encontramos una discusión con la poesía y sus pretensiones. En éste, Platón no le disputa todavía al poeta su lugar privilegiado en la sociedad, pero sí expresa sus dudas sobre el carácter cognoscitivo de la poesía. El *Ion* es considerado, junto con la *Apología* y el *Critón*, uno de los primeros escritos de Platón y no deja de ser significativo que dedique uno de sus escritos iniciales a este tema[44].

En la *Apología* afirma Sócrates que no encontró en los poetas la sabiduría que él buscaba, pues ellos hablan cosas hermosas sin saber lo que dicen, y añade: "[...] me di cuenta, en poco tiempo, de que no hacían por sabiduría lo que hacían, sino por ciertas dotes naturales y en estado de inspiración como los adivinos y los que recitan oráculos"; y más aún "[...] me di cuenta de que ellos, a causa de la poesía, creían también ser sabios respecto a las demás cosas sobre las que no lo eran" (22c) (trad. de Calonge).

41 "we should bear in mind that '*kalón*', which I shall continue to translate as 'beautiful', is here such a broad moral/aesthetic notion that it might be more accurate to render it as 'valuable' and the corresponding noun as 'value'".

42 "is more like 'noble', 'admirable', or 'fine'".

43 "[...] it must be remembered that for him the aesthetic is the moral since it is of interest only in so far as it can provide therapy for the soul".

44 Sobre la datación del *Ion* véase Blankley 9-10. Concluye este autor: "There is then general consensus that the *Ion* is one of the earliest of Plato's dialogues" (10).

El *Ion* parece ser un desarrollo de esas dos tesis de la *Apología*, pero no hay acuerdo entre los intérpretes sobre la intención de este texto. Guthrie, por ejemplo, termina su análisis del *Ion* diciendo que Platón sólo pretendía divertir con él y que no hay que tomárselo demasiado en serio (4.206), mientras que estudios más recientes ven la importancia filosófica de este diálogo y la anticipación de algunas posiciones sobre la poesía que Platón desarrollará posteriormente. Así, tanto Penelope Murray como Ferrari coinciden en que la tesis central del *Ion* es la de mostrar que la inspiración no va unida al conocimiento y que, aunque de la inspiración poética pueden salir bellos productos, el poeta no puede seguir siendo llamado sabio (Murray, "Inspiration and Mimesis" 28-29; Ferrari 94-95)[45]. Este será, precisamente, el puesto que Platón le disputará al poeta en la *República* y el *Fedro*.

Por otro lado, en el *Ion* ya hay una primera aproximación al problema ético y no sólo al cognoscitivo. Al producir el poeta o el rapsoda en el oyente un estado psicológico similar al de los personajes o situaciones que canta, por esa triple cadena de magnetismo de la que habla la segunda parte del diálogo (535e), despierta entusiasmo y posesión divina en su público y, por ende, irracionalidad. Este será uno de los argumentos centrales de la *República* contra la poesía, pero en el *Ion* se ocupa más Platón de la naturaleza de la poesía que de sus efectos.

Desde esta perspectiva, el *Ion* no parece ser una simple pieza de diversión, sino la primera exposición de Platón respecto a sus dudas frente a la poesía y frente al difícil problema de la inspiración y la irracionalidad en el ámbito del conocimiento. Con estas precisiones podemos proceder a mirar qué nos dice este diálogo sobre la inspiración poética.

El *Ion* inicialmente es una indagación acerca de la *téchnē* o falta de *téchnē* que posee el rapsoda al recitar e interpretar poesía de manera correcta y bella, concretamente la homérica, y a ello están dedicadas lo que se considera la primera parte del diálogo (530a-533c) y la tercera (536d-542a). La parte central (533c-536d) se presenta como una explicación de por qué Ion puede recitar a Homero y hablar de su poesía de

[45] Para otras opiniones sobre el propósito de este diálogo, véase Blankley 10-13.

manera correcta aunque no posee *téchne* alguna, e introduce una teoría acerca de la naturaleza de la poesía y su carácter inspirado[46].

Un primer aspecto que resalta es el de por qué Platón escoge al rapsoda y no al poeta mismo para hacer su crítica inicial a la poesía. El rapsoda cumple una doble función como recitador e intérprete de poemas. Por un lado, es una especie de actor que recita emocionalmente a Homero y espera despertar esas emociones en su público y, por otro lado, es una especie de crítico literario que puede discutir y aclarar lo que dice el poeta (Ferrari 93-94). El poeta, en cambio, es juzgado a la luz de la calidad de su poesía, pero no de su capacidad de explicar lo que dice. En este sentido, como a Platón lo que le interesa es mostrar que la poesía y el discurso sobre la poesía no pueden ser clasificados como un tipo de conocimiento mientras estén en manos del poeta o de su intérprete, el rapsoda es un mejor ejemplo que el poeta, aunque él va a equiparar, finalmente, al poeta con el rapsoda y a ambos les atribuirá falta de *téchne* (532c y 533e).

La primera y la tercera parte se concentran en la *téchne* del rapsoda y Sócrates enuncia lo que él considera que es la habilidad que debe poseer quien interpreta o hace discursos sobre alguna *téchne* específica. El problema central es, entonces, qué tipo de *téchne* posee el rapsoda para poder entender lo que dice el poeta.

La *téchne* del rapsoda o del crítico de arte en general debe poseer principios generalizables a todo su arte y no a un solo autor (530b-533c). Además, debe tener un objeto específico. Quien posee una técnica está mejor capacitado para juzgar los buenos y los malos productos de dicha técnica (532c-533c). Por ejemplo, el crítico de arte, aquel que posee la *téchne* para juzgar pinturas, es quien puede dar razón de los buenos y malos productos del arte del pintor. Igualmente, quien domina una téchne con su objeto específico, por ejemplo, el adivino o el auriga, está mejor capacitado que el rapsoda para juzgar la rectitud de lo que dice Homero con respecto a esa misma *téchne* (536d-541d).

Indudablemente Ion no posee las mencionadas habilidades, pues es incapaz de hablar de todos los poetas y sólo sabe hablar bien de Homero.

[46] Para nuestros propósitos basta con la división tripartita que propone Janaway (16-17). Otros autores como Russon (2) y Dorter, citado por Russon, dividen el *Ion* en cinco partes.

Es decir, no posee un saber universal sobre la *téchnē* de la poesía. Por otro lado, Ion pretende saber acerca de todos los temas de los que habla Homero y conocer todas las tĕcnicas que él menciona, lo cual Sócrates le demuestra como imposible. Sin embargo, Ion es incapaz de precisar sobre qué versa específicamente su arte. Dice LaDrière:

> Si Ion tiene la competencia para hacer juicios y resolver disputas acerca de los poemas, lo sería porque igualmente conoce las cosas de las que habla, a saber, los poemas, y posee una *poiētikḕ téchnē* (532c) equivalente a la *arithmētikḕ téchnē* de quien conoce de números. La *poiētikḕ téchnē* a la que se hace referencia en 532c, que es lo que se está buscando a lo largo de todo el *Ion*, no es, por tanto, nuestro "arte de la poesía", un arte de producir poemas; es el arte que está familiarizado con los poemas y todo lo que está relacionado con ellos, en general: algo más parecido a lo que llamamos "teoría poética" que lo que llamamos arte poética[47]. (32)

Estos argumentos demuestran que Ion carece de *téchnē*, pero no dan respuesta a por qué habla tan bella y fácilmente de Homero, tema que se desarrolla en la parte central del diálogo, que es la fundamental para nuestros propósitos. En esta sección ya no se centra Sócrates exclusivamente en el arte del rapsoda, sino que se detiene en el arte del poeta e intenta demostrar que ambos carecen de *téchne*. Es decir, según la distinción de LaDrière, se comienza a hablar no sólo de una "teoría poética", sino de un "arte poética". Para ello Platón introduce el tema de la naturaleza de la poesía, donde se pone en evidencia su posición ambigua frente a ésta, pues a la vez que ataca las pretensiones de conocimiento del poeta, elogia la actividad poética y valora su estado de posesión divina.

En esta sección se añade al problema de la *téchnē* el problema estético. Ion se niega a aceptar la tesis socrática de que quien domina una

47 "If Ion is competent to make judgments and settle disputes concerning poems, it will be because in the same way he knows the things he is talking about, viz. poems, and has a *poiētikḕ téchnē* (532c) corresponding to this *arithmētikē téchnē* of the man who knows numbers. The *poiētikḕ téchnē* referred to at 532c, which is the object of pursuit throughout the Ion, is therefore not our 'art of poetry', an art of producing poems; it is the 'art' which is conversant with poems and all that is relevant to poems, in general: something more like what we call 'poetic theory' than what we call poetic art".

téchne es capaz de distinguir los buenos y los malos productos de esa *téchne* específica. Argumenta que aunque Sócrates pueda tener razón, él personalmente es reconocido como el mejor al hablar de Homero, pero es incapaz de hablar de los otros poetas, aunque hacerlo debería ser parte de su *téchne* (533c).

Para explicar esto, Sócrates insiste en que la capacidad que tiene Ion de hablar bellamente sobre Homero no proviene de una *téchne*, sino de una fuerza divina parecida a la piedra magnética o imán. Y así como un imán atrae muchos anillos de hierro y estos anillos a su vez atraen a otros, la Musa crea inspirados (*enthéous*) y éstos a su vez atraen a otros en este entusiasmo. Ello permite concluir que los buenos poetas épicos no componen bellos poemas (*kalà poiémata*) por poseer una técnica, sino por estar endiosados (*éntheoi*) y poseídos (*katechómenoi*) por la Musa. Igualmente, los poetas líricos componen en estado de posesión báquica (533c-534a).

En el pasaje inmediatamente anterior a éste, Sócrates ha hablado de la *téchne* del escultor, la del músico y la del pintor y ha aceptado que estas artes tienen productos bellos. En cambio, en el pasaje que nos concierne al poeta se le atribuye inspiración divina y falta de *téchne*. Es decir, no se está proponiendo una teoría del arte en general, sino una explicación de la poesía, que requiere un tratamiento distinto al de las demás artes y que no puede justificar sus bellos productos de la misma forma que los otros artistas.

Esta distinción es la que da pie para la evocadora definición del poeta que Platón presenta a continuación:

> Y es verdad lo que dicen. Porque es una cosa leve, alada y sagrada el poeta, y no está en condiciones de poetizar antes de que esté endiosado (*éntheós*), demente (*ékphron*) y no habite ya más en él la inteligencia (*ho noûs*). Mientras posea ese don, le es imposible al hombre poetizar y profetizar[48]. (534 b)

Platón no negará que tanto la poesía como el trabajo del rapsoda poseen una dosis de habilidad y son oficios, pues compara con otros el arte del poeta, pero no puede aceptar que sean un arte o técnica (*téchne*) ni una ciencia (*epistéme*), pues esto implica un saber y un poder dar

[48] Con relación a este pasaje dice Lledó Iñigo: "Esta definición del poeta es en sí misma un espléndido y mínimo poema [...]" (74).

razón que el poeta no posee por depender de la inspiración de la Musa, y el rapsoda tampoco por depender de la inspiración del poeta. Precisamente una de las conclusiones que saca Sócrates es que "no es gracias a una técnica por lo que son capaces de hablar así, sino por un poder divino [*theíai dunámei*] [...]" (534c).

Pero todavía sería posible creer que aunque estén inspirados y maníacos en el momento de componer, podrían luego dar razón de su arte. Sin embargo, Sócrates insiste en la carencia de *téchnē*, pues no puede aceptar que de un proceso irracional surja una explicación racional, ya que una *téchnē* demanda no sólo resultados, sino poder dar razón del proceso. Al respecto dice Janaway: "Los poetas y los actores que nos entretienen, no saben realmente cómo lo hacen —no pueden explicar sus logros en términos de los procedimientos racionales que hayan podido utilizar"[49] (16).

Los poetas se especializan en un tipo de poesía y en ciertos temas, según los inspire la Musa, y de lo demás no saben nada (534b-d). Ahora, según el discurso de Sócrates, se parecen a profetas y adivinos: son intérpretes de los dioses y poseídos por ellos (534e). Pero si el poeta es intérprete de los dioses y el rapsoda es intérprete del poeta, el rapsoda debe encontrarse en el mismo estado que el poeta, ya que es un intérprete de intérpretes y debe transmitir no sólo las palabras del poeta, sino los estados de ánimo que éste plasma (535a-e). De esta manera, la locura y posesión del poeta se extiende a los espectadores y se completa así la cadena del imán (536a). Esta cadena explica, entonces, el porqué Ion puede recitar a Homero con tanto entusiasmo sin tener *téchnē* alguna.

Ion no queda convencido de que él recite a Homero en estado de delirio y Sócrates vuelve al punto inicial de que Ion no es un experto en los temas de los que trata Homero (536d-539d). Toda técnica es especializada y los que saben algo es en virtud de una técnica específica y además saben de eso, pero no de otras técnicas. Ahora bien, Ion es un rapsoda y como tal debería ser capaz de hablar sobre los pasajes de Homero que tratan del arte del rapsoda y sólo sobre eso (539e-541e); pero Ion insiste en que el rapsoda está en capacidad de estudiar y juzgar

[49] "Poets and performers who delight us do not really know how they do it —they cannot explain their successes in terms of rational procedures they have followed".

todas las artes que menciona Homero. Sin embargo, como ya dijimos, en cada arte que aparece en Homero hay expertos mejores que los rapsodas. Ion se ve acorralado y decide que el arte que conoce el rapsoda es el de un general (539d), lo que escandaliza a Sócrates, pues si el rapsoda es lo mismo que un general, Ion, en vez de andar por ahí recitando, debería estar conduciendo los ejércitos (541b-c).

El diálogo concluye aporéticamente: si Ion posee una ciencia y una técnica, es injusto al no mostrárselas a Sócrates; si no las posee, entonces es un ser endiosado y no es responsable de lo que dice. Cualquiera de las dos propuestas es insatisfactoria, pues Ion o es deshonesto y, por tanto, no está cumpliendo con la exigencia de transmisibilidad de su arte, o está poseído y, por tanto, no tiene arte ni responsabilidad. Ion opta, naturalmente, por lo segundo. Pero ésta no es una conclusión definitiva y Platón tendrá mucho más que decir sobre la inspiración y sobre los poetas.

Como muestra Penelope Murray, hay dos afirmaciones sorprendentes de Platón en el diálogo: a) el poeta carece de *téchnẹ* (533e) y b) dice lo que dice por estar poseído (534a), es decir, el poeta compone en estado de locura (534c-d) ("Inspiration and Mimesis" 28-29). Platón va a asociar inspiración con locura báquica y profética de una manera inédita en su tradición, y de ahí va a deducir la falta de *téchnẹ* del poeta y el rapsoda. Platón enfatiza el carácter pasivo e irracional del proceso poético y, además, lo extiende al rapsoda y al público.

Es indudable, como hemos visto, que en la tradición griega el poeta es considerado como un inspirado, como alguien que ve, a través de la Musa, más allá de lo que los hombres normales ven. Por eso, precisamente no se le pide al poeta justificación de lo que dice. El *Ion* nos da una prueba de ello con el irónico ejemplo de Tínico de Calcis, quien nunca compuso nada digno, excepto un peán hermoso que él mismo atribuyó a las Musas (534d). Ello muestra que un mal poeta puede componer un buen poema y que, por tanto, no se necesita arte ni conocimiento, sino ser escogido e inspirado por la Musa.

La situación de Homero parece ser similar. Las Musas son portadoras de información, como en el caso de cuántas naves fueron a Troya o de su saber sobre la caída de Ilión. Ellas transmiten un conocimiento de los sucesos, un saber fáctico y de primera mano, pero desde la perspectiva platónica no se puede llamar a esto conocimiento, puesto que

no dan razón de su saber ni tienen una *téchne* que permita verificar la veracidad o falsedad de su relato.

Así, no es en el problema de la inspiración donde Platón innova, sino en el de la locura y posesión y en el de la falta de *téchne*, y lo que hay que preguntar es por qué Platón pone la poesía al nivel del éxtasis báquico o del frenesí profético. Para Platón conocer es un proceso netamente racional y, en la medida en que logra demostrar que el poeta carece de conocimiento, debe confinarlo al lugar de lo irracional representado por esos entusiasmos proféticos y dionisiacos. Con ello pone en duda la alta estima educativa en la que los griegos tienen la poesía, y comienza a demarcar los límites entre poesía y filosofía.

La poesía no parece ser portadora de conocimiento, pero ello no sitúa todavía al poeta en el nivel inmoral y falso en que será colocado en la *República*. El poeta sigue siendo alguien cercano a la divinidad y una especie de elegido, lo que lo hace diferente a los demás artesanos. De ello se puede concluir que donde Platón se aparta de Homero es en la pretensión de que inspiración y conocimiento van juntos, pero no en la de que el poeta está poseído por la divinidad.

Con esto pone en evidencia que el valor de la poesía no está en su origen divino, sino en la capacidad de poder ser discutida discursivamente, cosa que ni el poeta ni el rapsoda pueden hacer. Ello implica que la crítica literaria no puede estar en manos del poeta ni de sus tradicionales intérpretes, y que si la poesía ha de seguir siendo educativa, su interpretación debe pasar a manos de alguien que sepa dar razón de ella.

Sin embargo, a pesar de que Platón presenta un cuadro nuevo de la poesía y sus efectos, no podemos concluir que el *Ion* sea simplemente una crítica a ella y a sus pretensiones cognoscitivas. En este diálogo, como en el libro 10 de la *República* y en el *Fedro*, aflora también una valoración de la poesía y un llamado a que sea algo más que instrucción pasiva y deleite.

Como primera medida, al distinguir Platón la poesía de los demás oficios, debido a su falta de *téchne*, está reconociendo que el poeta está a un nivel distinto de los demás artistas, precisamente por ser inspirado, y que, por tanto, está más cerca de lo divino. La poesía, pues, no pierde su lugar de privilegio, aunque pierda su carácter cognoscitivo, y mantiene ese halo de ser la forma artística por excelencia que se conserva hasta nuestros días.

Por otro lado, coincide Platón con Homero en que el poeta acerca a los hombres a la divinidad. La triple cadena del imán, que transfiere el estado de posesión y endiosamiento del poeta hasta su público, hace de él un intermediario entre los dioses y los hombres. Y aunque Platón difiere de Homero en tanto considera que el poeta es pasivo, se acerca a él al considerar la capacidad de hechizar y encantar que tiene la poesía; por tanto, no le niega su carácter seductor. Igualmente deja claro que el actor o intérprete de las palabras del poeta no requiere conocimiento alguno, sino que también depende de la elección divina.

Frente a Homero, quien considera que su arte es producto de *téchnē* y a la vez de inspiración y que aporta conocimiento de hechos del pasado y a la vez deleite, Platón insinúa ya que la poesía debe ser un conocimiento reflexivo y racional, lo cual obliga a pensar en el oficio del poeta. Nos impulsa a considerar la poesía como *téchnē* y como un quehacer que demanda gran trabajo y laboriosidad y no simple inspiración divina, y, por otro lado, obliga al lector u oyente a buscar en la poesía algo más que efectos emocionales. Dice Morris:

> Si la poesía tiene que ver simplemente con los eventos que retrata, entonces, cuando retrata la interacción entre artesanos sería susceptible de una crítica técnica. Pero un artesano carente de cualquier otra educación, no puede simplemente irrumpir en un seminario de posgrado y comenzar a ridiculizar al poeta. Cuando estudiamos la poesía estamos estudiando algo distinto y Platón quiere que reconozcamos eso[50]. (271)

Estos puntos reflejan que el *Ion* no es del todo una condena a la poesía, como pretenden autores como Ferrari. Este crítico considera que Platón es hostil a la poesía porque al ser ésta en el mundo griego ante todo representación, ejerce un efecto teatral que más que producir conocimiento y comprensión, hace pasivo a su auditorio (93). Tampoco parece ser un elogio de la poesía y la inspiración, como

[50] "If poetry is merely about the events it depicts, then, when it depicts the interaction of craftsmen, it would be susceptible to technical criticism. But an otherwise uneducated craftsman cannot simply break into a graduate seminar and start ridiculing the poet. We are studying something else when we study poetry, and Plato wants us to recognize that".

pretende Somville (346), sino que el *Ion* refleja ya la gran ambigüedad que Platón mantendrá a lo largo de su obra respecto a la poesía.

Para Platón el carácter hechizante y seductor de la poesía es muy atractivo y no debemos perder de vista que él también es un poeta que escribe dramas filosóficos, que utiliza mitos y alegorías para poner de relieve puntos centrales de su filosofía, que inventa mitos y que apela a lo divino y extramundano en la conformación de la vida filosófica, especialmente en sus teorías de la inmortalidad del alma.

Pero, por otro lado, como gran parte de la tradición filosófica anterior a él, especialmente a partir de Jenófanes y Heráclito, Platón se enfrenta al problema de la autoridad del poeta como sabio, y de la poesía como portadora de conocimientos verdaderos, y pretende disputarle al poeta su lugar de privilegio. Sin embargo, no puede desprenderse tan fácilmente de los recursos y los temas de la poesía.

El *Ion*, entonces, nos muestra cómo Platón comienza a apropiarse de su tradición y a darle un giro y un debate a ciertos supuestos incuestionados. Ante el supuesto homérico de que la inspiración va unida al conocimiento, Platón demuestra en este diálogo que no necesariamente van juntos y con ello inaugura la disputa entre poesía y filosofía que permea gran parte de la discusión estética occidental.

Capítulo II

¿Por qué Sócrates puede mentir y Homero no?: la poética de Homero a la luz de *República* 2.382a-383c

Simulaba muchas mentiras diciéndolas
semejantes a verdades.
Odisea 19.203

Pues la mentira de palabras es una imitación
de las afecciones del alma siendo, en últimas,
una imagen y no una mentira pura.
República 382b-c

En el presente escrito me propongo mirar el pasaje de *República* 2 donde Platón acusa a Homero y Hesíodo de ser malos mentirosos por decir falsedades (376c-383c), especialmente las líneas concernientes a las mentiras verdaderas o puras y sus imágenes (382a-383a), para luego mirar algunos versos de Homero sobre el poeta y su quehacer que permiten plantear la hipótesis de que Homero sí era consciente de la diferencia entre verdad y mentira en la poesía y que, por tanto, sus mentiras no son verdaderas como pretende Platón.

El pasaje de Platón se refiere a cómo se debe educar moralmente a los guardianes desde niños. Una vez establecido qué poseen estos guardianes

por naturaleza, tanto Glaucón como Adimanto presionan a Sócrates para que se detengan en esa educación, así sea largo de explicar. Sócrates accede e introduce la discusión con la siguiente afirmación: "Vamos, entonces, como si estuviéramos contando mitos [*múthoi mutholo-goûntés*] y tuviéramos tiempo libre [*escholèn*], eduquemos a estos hombres en nuestro discurso [*lógoi*]" (376d-e).

Sócrates asume el papel de alguien que cuenta mitos, relatos, fábulas, historias que son construcciones del pensar que permiten pasar el tiempo de ocio (*escholèn*), y luego de proponer que se centren primero en la *mousiké*, comienza a hacer un análisis de los mitos como un conjunto de mentiras, aunque acepta que pueden contener algo de verdad. Sócrates parece estar jugando: vamos a hacer de cuenta que hacemos mitos y en ese juego haremos una crítica a los mitos. Él deja claro desde el comienzo que sabe que *mitologizar* es un pasatiempo y que se puede usar para ilustrar ciertos puntos, como armar una ciudad ideal; pero inmediatamente aborda otro tipo de mitos y de hacedores de mitos, con quienes no estará de acuerdo. Los mitos o relatos de Sócrates difieren de los de los poetas. La diferencia fundamental, como se ve a continuación en el diálogo, radica en la forma como ambos discursos ficticios utilizan la mentira.

Sócrates no pretende hacer un mito, sino tomarse su tiempo, como hacen los fabuladores, para ilustrar teóricamente, desde un *lógos*, cómo deberían ser los mitos que se cuenten a los niños desde su más tierna infancia. Ello es corroborado unas líneas más adelante. Pero, antes de proseguir, es necesario aclarar que Sócrates trata los mitos, al igual que los discursos verdaderos, como tipos de *lógos*: "Sin embargo, ¿no hay dos especies de discursos [*lógon*], uno verdadero [*alethés*] y otro falso [*pseûdos*]?" (376e), dice, y propone que ambos deben formar parte de la educación y primeramente los *lógoi* mentirosos o *mŷthoi*.

Los mitos son *lógoi* en cuanto son afirmaciones y pronunciamientos sobre algo, pero también, como afirma Halliwell (103-104), son argumentos y proposiciones. No se trata sólo de un sentido formal o discursivo, sino de que *lógos* en este contexto también se refiere a la idea de que el poeta se expresa a través de su poesía. Es decir, según Halliwell, no se trata simplemente de que la poesía es un tipo de discurso, sino que Platón y su tradición consideran que el poeta refleja sus propias concepciones morales en su obra y, por tanto, debe responder por ellas:

> El logos de la poesía, desde esta perspectiva, es un discurso en el que la voz autorial del poeta, una voz a la que se le ha concedido autoridad cultural para "hablar" acerca de las cosas más importantes de la vida, debe ser considerada como responsable y sujeta a la interrogación ética del examen filosófico[51]. (Halliwell 104)

Platón hace una primera depuración de dichos mitos y, en concordancia con su idea de que pueden ser verdaderos o falsos, les demanda a los poetas decir la verdad sobre los dioses. Platón exige que la poesía se ajuste a lo que las cosas son y que sus personajes aporten modelos, por tanto, no se debe decir nada que contradiga la naturaleza divina. "Nuevamente, Platón siente que la poesía debe ser fiel a la naturaleza humana y divina. La poesía que viola el sentido moral y racional no puede ser justificada en el terreno puramente estético. Los relatos acerca de los dioses tienen una relación directa con la conducta humana"[52] (Partee 67).

En consecuencia, prohíbe contar cosas malas y violentas sobre las divinidades y propone que los niños sólo deben escuchar mitos bellos compuestos con miras a la excelencia (*pròs aretḕn*) (378e). Ante la pregunta de Adimanto de cuáles son esos mitos bellos, Sócrates responde:

> Oh Adimanto, tú y yo no somos poetas en el momento, sino fundadores de una ciudad; y como fundadores nos compete examinar qué tipos de mitos es necesario que los poetas compongan y cuáles no se deben permitir, pero nosotros no estamos obligados a componerlos. (379a)

Las pautas son las conocidas leyes sobre lo que los poetas pueden decir acerca de los dioses: "[...] que la divinidad no es causa de todo, sino de lo bueno" (380c) y "que no digan que éstos siendo hechiceros se transforman a sí mismos y tampoco que nos engañan con mentiras en palabra o en obra" (383a).

51 "The logos of poetry, on this view, is discourse for which the poet's authorial voice, a voice that is granted cultural authority to 'speak' on the most important matters of life, must be held responsible and subject to the ethical interrogation of philosophical enquiry".

52 "Again, Plato feels that poetry must be true to human and divine nature. Poetry that violates moral and rational sense cannot be justified on purely aesthetic grounds. Stories about the gods have a direct bearing on human conduct".

La forma como el diálogo llega a esta segunda ley es de especial interés, pues allí se manifiesta lo que es la mentira poética para Platón, frente a otra forma de mentir que será aceptada por él. El tema de la mentira[53] es introducido dentro de la discusión acerca de si es propio de los dioses transformarse y alterar su naturaleza. Dado que los dioses son perfectos y no carecen de nada, en caso de que se transformen lo harían hacia lo peor, lo cual contradice no sólo la naturaleza divina, sino la humana. Según Sócrates nadie se transformaría voluntariamente hacia lo peor (381c), por tanto, no es propio de los dioses alterar su naturaleza.

Sin embargo, continúa Sócrates, podría ser que, aunque los dioses no puedan transformarse, hagan creer a los hombres, por medio de brujería y engaños, que sí pueden hacerlo. Entonces, pregunta Sócrates: "¿Y qué —dije— querría un dios mentir [*pseúdesthai*], bien sea de palabra bien de obra, presentándonos una apariencia [*phántasma*]?" (382a). Y luego argumenta que la verdadera mentira o falsedad (*alethôs pseûdos*), aquella que dice las cosas como no son, es odiada por todos, dioses y hombres (382a). Este tipo de mentira se refiere al hecho de que nadie quiere ser engañado en su alma con respecto a lo que las cosas realmente son (*tà ónta*) y a que lo más aborrecible es albergar creencias o conocimientos falsos sin darse cuenta de que se poseen.

Los dioses no podrían engañarnos, producir en nuestra alma apariencias falsas o fantasmas sin que nos diéramos cuenta, pues ellos son sólo causa de lo mejor y no de lo aborrecible. El peor estado del alma es la ignorancia (*amathé*): albergar mentiras sin saberlo, pues ello implica tomar como verdadero lo que es falso y dejar que en el alma residan falsedades que ignoramos poseer (382a-c). De esta manera, dice Pratt: "Platón crea una noción más débil del mentir poético; el mentir es

[53] *Pseûdos* puede significar "mentira", "falsedad", "error", "invención", "ficción poética", "ardid". No es claro, dice Murray, qué tantas distinciones hacían los griegos respecto a todas esas categorías modernas (135). En el contexto del libro 2 debe entenderse lo que Platón llama "mentiras verdaderas" (*alethôs pseûdos*) como "falsedad", en el sentido de ignorancia de la verdad, de decir lo que las cosas no son o decirlas de manera distinta a como son; en el caso de las llamadas "mentiras de palabra" (*lógois pseûdos*) se entenderá como "mentira" o engaño deliberado, en el sentido de que quien las profiere es consciente de la verdad que se oculta detrás de sus palabras y, por tanto, es capaz de decir cosas verosímiles o convincentes, con apariencia de verdad.

resultado de una incapacidad más que de una capacidad. Esta noción de la ignorancia poética es absolutamente esencial para su crítica"[54] (148).

Pero hay otro tipo de mentiras, las que se dicen de boca para afuera o mentiras de palabra (*lógois pseûdos*), que no son falsedades puras, pues quien las profiere conoce la verdad, y que son imitaciones de las verdaderas, las cuales Sócrates considera que pueden llegar a ser útiles para la educación de los jóvenes y para la conducción del Estado. Se trata de un tipo de relato o *mŷthos* que tiene que ver con la naturaleza de los dioses, no con sus obras y acciones, del cual se puede decir "que es verdadero en un sentido moral o religioso, pero que es histórica y factualmente falso"[55] (Belfiore 50).

En conclusión, parece ser que tanto dioses como hombres detestan la falsedad y la mentira; pero dado que hay dos tipos de mentira, las puras o verdaderas y las de palabra, que son sólo mimesis de las primeras, es probable aceptar esas últimas pues pueden ser útiles pedagógica y políticamente. "En efecto —dice Gill— [Platón] distingue cuidadosamente entre falsedad consciente e inconsciente en 382a-c y es con la falsedad inconsciente, a saber, la ignorancia, con la que es más crítico"[56] (67).

El diálogo señala tres casos en los que las mentiras de palabra pueden ser adecuadas: a) como remedio contra los enemigos; b) como forma de salvar de hacer algo malo a un amigo que tenga una ataque de locura o insensatez; c) "y en las mitologías de las que hablamos ahora" (382c-d). Esta última posibilidad, aclara el texto, se torna en mentira útil cuando se desconoce hasta qué punto son ciertos los hechos antiguos y se asimilan en lo posible a la verdad[57].

Pero es ridículo que un dios no conozca los hechos antiguos y asimile la mentira a la verdad, pues "no es posible que en la divinidad haya un

[54] "Plato thus creates a weaker notion of poetic lying; lying results from incapacity rather than capacity. This notion of poetic ignorance is absolutely essential to his critique".

[55] "We would say that such a story is true in a moral or religious sense, but that it is historically or factually false".

[56] "Indeed, he carefully distinguishes conscious and unconscious falsity at 382a-c, and it is unconscious falsity, that is, ignorance, of which he is most critical".

[57] Acerca de estos casos en los que es aceptable la mentira para Sócrates, véanse Ferrari 113; Belfiore 49-50; Page 16-21; Gill 65-67. Sobre la mentira como remedio (*phármacon*), véase Statkiewicz 1042-1043.

poeta falso" (382d). Igualmente tampoco mentiría por temor a los enemigos, o por salvar a un amigo loco o insensato, pues los dioses no tienen ni enemigos ni ese tipo de amigos. Ello demuestra que dios no miente ni tiene necesidad de hacerlo.

Hay un cuarto caso, como se aclara más adelante en el diálogo, en el cual las mentiras son útiles: "[...] si es adecuado que algunos hombres mientan, éstos serán los que gobiernan el Estado, y que frente a sus enemigos o frente a los ciudadanos mientan para beneficio del Estado; a todos los demás les estará vedado" (389b) (trad. de Eggers Lan). En este caso, como en los dos primeros mencionados en 382c-d, quien profiere mentiras conoce la verdad que hay detrás de ellas; en el caso de los hechos muy remotos y de la naturaleza de los dioses no hay un conocimiento de la verdad, sino una aproximación a cómo debería ser, que es exactamente lo que Sócrates ha intentado hacer al proponer las dos leyes acerca de los contenidos que debe poseer la correcta poesía sobre los dioses.

Parece claro, entonces, que los dioses detestan todo tipo de mentira, mientras que los hombres detestan sólo las mentiras reales, producto de la ignorancia, y aceptan cierta utilidad en el caso de las mentiras de palabra. Sin embargo, aunque Sócrates admite que las mentiras de los poetas, de los mitos, fábulas y ficciones que ellos cuentan, pueden ser útiles, rechaza las mentiras de Homero y Hesíodo, los mayores, y las de los demás poetas de la tradición, los menores (377c), pues no han sido fieles a la verdadera naturaleza de los dioses y han contado mentiras innobles (*mè̱ kalô̱s pseúde̱tai*) sobre ellos (377c-378a).

Desde la perspectiva platónica, Homero y Hesíodo deben ser censurados pues no dicen la verdad ni componen relatos que se aproximen a la verdadera naturaleza de los dioses, héroes o hechos pasados. Sus mentiras son falsedades y no mentiras de palabra y, por tanto, sus mitos y fábulas sobre los dioses han de ser transformados para que se acomoden a lo que los niños y jóvenes deben escuchar como parte de su formación religiosa y ética.

Platón da a entender que Homero no conoce la diferencia entre mentir y decir la verdad y lo demuestra desprestigiando el conocimiento que el poeta pretende tener de los hechos del pasado. Homero parecería estar diciendo la verdad sobre el pasado, aunque miente, y, lo más grave, no sabe que está mintiendo, sino que pretende que su relato es

veraz. Es decir, Homero parece ser, a la luz de Platón, un fabricante de falsedades y engaños, inconsciente de la distinción entre mentira, falsedad y verdad.

Pero, cabe hacerse la pregunta de si Homero contempla la posibilidad de que la poesía pueda mentir o si cree ciegamente en la inspiración divina. De ser lo segundo, Platón tiene razón, él no sabe lo que dice y puede inculcar falsedades e ignorancia en su público. ¿Pero qué sucede si Homero es consciente de que la poesía puede mentir y, por tanto, dice mentiras de palabra y no verdaderas?

Homero muestra en sus poemas al menos tres visiones distintas sobre lo que la poesía hace y aunque es casi imposible decidir cuál de esas tres se ajusta a lo que Homero cree ser como poeta, sí sirven para matizar la posición platónica y demostrar que no necesariamente el poeta es ignorante respecto a cuándo la poesía miente y engaña. Por un lado, Homero presenta el caso de la poesía como portadora de verdad a través de la inspiración divina. Un segundo caso contemplado por Homero es el de las sirenas, que con su canto, que pretende ser portador de conocimiento, realmente engañan. Un tercer caso sería el de Odiseo, quien es comparado con un poeta varias veces en la *Odisea* y, sin embargo, es el mentiroso por excelencia.

El primer caso es el del poeta como inspirado. La *Ilíada* comienza con una invocación a la Musa en la cual el poeta le pide que relate la cólera de Aquiles. En el canto 2 hay una nueva invocación, justo antes del "Catálogo de naves", en la cual se refiere a las Musas en plural y les atribuye saberlo todo, a diferencia de los mortales que oímos todo por rumores y no sabemos nada con certeza:

> Contadme ahora, Musas, que habitáis olímpicas moradas, porque sois diosas, estáis presentes y sabéis todas las cosas, en cambio nosotros oímos solamente un rumor y no sabemos nada, quiénes eran los caudillos y los príncipes de los dánaos. Sobre la multitud no podría cantar ni nombrarla, ni aunque tuviera diez lenguas y diez bocas, voz inquebrantable o tuviera un corazón de bronce dentro de mí, si vosotras Musas olímpicas, hijas de Zeus, portador de la égida, no me recordarais cuántos llegaron a Troya. Por mi parte, nombraré a los jefes de las naves y la totalidad de ellas. (2.484-493)

Homero establece claramente la distinción entre lo que las Musas saben y cómo lo saben y lo que saben los mortales. Las Musas conocen

directamente todo lo que sucede y, por tanto, todo lo saben, mientras que los mortales conocen todo por rumores, de oídas y se asume que no saben nada. Sólo una experiencia de primera mano proporciona conocimiento. Pero, si esto es así, entonces ¿qué sabe y qué transmite el poeta: rumores o conocimientos? Para responder a ese interrogante es necesario ver cómo entiende Homero en sus poemas la inspiración poética y la relación con el público.

En *Odisea* 8, el aedo feacio Demódoco es llamado para agasajar a Odiseo en el banquete de bienvenida que le prepara Alcínoo, y el aedo canta la disputa entre Odiseo y Aquiles (43-98). Más adelante se le invita a que demuestre a Odiseo las grandes habilidades de los feacios en el canto y la poesía. Demódoco canta sobre los amores de Ares y Afrodita (265-365). Finalmente Odiseo le dice:

> Demódoco, por encima de todos los mortales te elogio, a ti, bien la Musa hija de Zeus te instruyó o bien Apolo. En efecto, cantas con mucha belleza el destino de los aqueos, cuanto hicieron y padecieron y cuanto soportaron los aqueos, como si tú mismo hubieras estado presente o lo hubieras escuchado de alguno de ellos. (485-492)

Decide poner a prueba al aedo y le pide que cante la caída de Troya y la estratagema del caballo con la advertencia de que "si me dijeras exactamente estas cosas según corresponde, inmediatamente yo diré a todos los hombres que una divinidad benévola te concedió inspirado canto" (496-498).

El buen poeta es, pues, aquel que narra las cosas tal como sucedieron, como si hubiera sido testigo de los hechos o tuviera información fiel de ellos, y esto es precisamente lo que las Musas saben hacer según el pasaje citado de la *Ilíada*. Las Musas otorgan al poeta su saber de primera mano y él lo reproduce para los demás mortales, de tal manera que otorga a sus oyentes conocimiento de hechos del pasado. Al respecto, dice Pratt:

> Si la función prioritaria de las diosas patronas de la poesía es la de dar información exacta, como lo sugieren estos pasajes, se puede inferir que los poetas arcaicos debieron ver el preservar el relato verda-

> dero (exacto o fiel) como el propósito fundamental de una poesía exitosa[58]. (12)

No hay duda de que para Homero la poesía es portadora de un conocimiento que es fiable y no de simples rumores como los que alimentan el resto del decir de los mortales. La Musa ha presenciado directamente todos los sucesos y, por tanto, tiene un saber distinto al de los hombres, pero el poeta recibe y transmite ese saber como si hubiera sido testigo de los hechos. El aedo proporciona cierto tipo de conocimiento que debe considerarse como verdadero en tanto tiene el respaldo de seres divinos, las Musas, quienes garantizan verdad al transmitir, sin reservas, su conocimiento de primera mano al poeta.

Pero Platón precisamente va a poner en duda esa inspiración divina. Deja claro que la mentira que se aleja de la verdadera naturaleza de su objeto es reprobable y no es admisible en ningún caso, mientras que las mentiras de palabra se admiten en ciertos casos y uno de ellos es el de los sucesos remotos. No podemos constatar la verdad de los dioses, de los héroes o de los hechos que narran Homero y Hesíodo, pero sí se puede, como hace Platón con los dioses, aproximarse, a través de discursos mentirosos, de mitos bien estructurados moralmente, a cómo se considera que deben ser en realidad las cosas. Por ello, concluye Platón su discusión acerca de lo que la poesía debe decir con una crítica a los poetas no por ser mentirosos, sino por mentir mal, por decir falsedades:

> Porque creo que, a partir de lo admitido, hemos de afirmar que los poetas y narradores hablan mal acerca de los hombres en los temas más importantes, al decir que hay muchos injustos felices y en cambio justos desdichados, y que cometer injusticias da provecho si pasa inadvertido, en tanto la justicia es un bien ajeno para el justo y lo propio de éste su perjuicio. (*Rep.* 392a-b) (trad. de Eggers Lan)

"El bardo homérico —dice Segal— es un cantor más que un hacedor, un *aoidós* más que un *poiētḗs*, porque es la voz y el vehículo

[58] "If the primary function of the patron goddesses of poetry is indeed to provide accurate information, as these passages suggest, it can be inferred that the archaic poets must have seen the preservation of a true (accurate) account as the primary aim of successful poetry".

de una antigua sabiduría"[59] (*Singers, Heroes* 139). En este sentido el respaldo de las Musas y el narrar hechos del pasado le dan veracidad a su poema. Pero Platón no parte de esa imagen del poeta como aedo, sino del *poiētḗs*, quien como poseedor de una *téchnē* es responsable de lo que dice y debe responder moralmente por sus mentiras que conducen a la ignorancia.

En el *Ion* Platón partía de la idea de la época arcaica de que el poeta compone bajo inspiración divina y, por tanto, es un portador de verdad, pero lo acusaba de no poder dar razón de lo que dice. Ello llevó a la conclusión de que inspiración y conocimiento o *téchnē* no pueden ir juntos. En la *República*, en sus críticas a los poetas, se basa más en una visión del siglo V a. e. c., cuando el poeta pasa de ser el inspirado aedo a ser *poiētḗs*, creador, hacedor, fabricante. Ya no se trata del poeta pasivo y endiosado del *Ion*, sino de alguien que crea o inventa y es necesario ver esas creaciones a la luz de su cercanía con la verdad y de su utilidad ética. Como aclara Ford: "Antes del siglo V el término griego común para lo que nosotros llamamos poetas era *aoidoí*, 'cantores', que no diferenciaba a los compositores de los intérpretes" (Ford 131); en cambio, "los usos que hace Heródoto de *poíēsis*, *poiētḗs* y *poíein* no implican creatividad sino más bien 'hacer poesía' en el sentido de 'convertir relatos en poesía', es decir, ponerlas en verso"[60] (Ford 135).

Homero, como poeta, puede identificarse con el aedo inspirado y el comienzo de sus dos poemas épicos puede corroborarlo, pues en ambos invoca a la Musa para que le ayude a relatar su historia. Sin embargo, esa fe en la Musa no implica necesariamente, como cree Platón, que Homero desconoce el poder de engañar y de mentir que puede tener la poesía. Los casos de las sirenas y de Odiseo parecen corroborar nuestra hipótesis.

En la introducción al primer capítulo de su libro *Lying and Poetry from Homer to Pindar*, Louise Pratt pone en duda el énfasis que la crítica moderna ha puesto sobre la idea de que la poesía arcaica está totalmente

[59] "The Homeric bard is a singer rather than a maker, an *aoidós* rather than *poiētḗs*, because he is the voice and the vehicle of an ancient wisdom".

[60] "Before the fifth century, the general Greek term for what we call poets was *aoidoí*, 'singers', which did not differentiate composers from performers [...]. Herodotus' uses of *poíēsis*, *poiētḗs*, and *poíein* do not imply creativity so much as 'making poetry' in the sense of 'rendering stories in poetry,' that is, putting them into verse".

al servicio de la verdad y que, por tanto, los poetas y su público no veían relación entre poesía y mentira: "Es mejor tratar las pretensiones de verdad de la poesía arcaica como pretensiones individuales sólo aplicables a circunstancias específicas dentro de poemas particulares, más que como evidencia de una creencia generalizada de que toda la poesía era, o debía ser, en todos los sentidos, verdadera"[61] (Pratt 11). Por otro lado, aclara Wolenski, "[...] parece ser que en el griego arcaico no había una distinción clara entre mentir y proferir enunciados falsos" y "[...] la verdad era contrastada más con la mentira que con la falsedad"[62] (343).

Indudablemente, como hemos visto en el caso de las Musas y de Demódoco, hay una intención de decir la verdad y de respaldarla con el testimonio o presencia directa. Pero ello no implica que Homero no fuera consciente de la posibilidad de que las divinidades mintieran conscientemente y dijeran cosas opuestas a la verdad. No hay en los poemas homéricos evidencia de que él considerara que las Musas podían mentir, como sí la hay en Hesíodo. Pero, el caso de las sirenas nos permite ver que Homero sí contempla la posibilidad de que la poesía engañe. Las Musas no parecen engañar, en cambio las sirenas, por medio de los encantos de la poesía, prometen conocimiento y lo que hacen realmente es paralizar a quien las escucha, mantenerlo atontado y finalmente matarlo. "Muchas veces se ha llamado la atención —afirma Ledbetter— sobre la sorprendente similitud entre las sirenas y las Musas. Ambas son divinidades femeninas cuyo poder y actividad principal es el cantar. Sin embargo, lo que transmite la canción de las sirenas, fatalmente paraliza a quienes la escuchan"[63] (30).

La primera mención a las sirenas la hace Circe, quien advierte a Odiseo que ellas hechizan a quien se acerca y escucha su voz y que aquél nunca retornará a su casa, sino que queda allí para morir. Es a ello

61 "Claims to truth in archaic poetry are better treated as individual claims applicable only to specific circumstances within particular poems, rather than as evidence for a widespread belief that all poetry was, or ought to be, in all sense true".

62 "[...] it seems that in archaic Greek there was no sharp difference between lying and uttering false sentences"; "[...] truth was contrasted rather with lying than falsehood". Véase nota 53.

63 "The striking similarity between the Sirens and Muses has often been noted. Both are female divinities whose power and primary activity is song. Yet what the Sirens' song conveys fatally paralyzes its auditors".

a lo que parece referirse la descripción del lugar donde se sientan las sirenas a seducir, pues dice Circe que están en un prado rodeadas de un montón de huesos humanos cubiertos de piel seca (*Od.* 12.40-45). Más adelante, en este mismo canto, se narra la escena en que Odiseo llega ante las sirenas y ellas le dicen:

> Ven aquí célebre Odiseo, gran gloria de los aqueos; detén la nave para que de esta manera escuches nuestra voz. Pues aún nadie ha pasado por aquí en su negra nave sin antes haber escuchado a lo lejos la dulce voz de nuestras bocas; sino que habiéndose regocijado se va sabiendo mucho más: en efecto sabemos todo cuanto en la vasta Troya argivos y troyanos padecieron, por designio de los dioses; sabemos también todo cuanto ha sucedido en la fecunda Tierra. (12.184-191)

Las sirenas, como las Musas, conocen el pasado, pero en unas ese saber transmite verdades y en las otras, seduce y engaña hasta llevar a la muerte. La poesía, como portadora de cierto tipo de conocimiento, puede a veces mentir y usar el saber como forma de engañar a su auditorio. El problema no es que quien canta esconde lo que sabe, sino que ese saber puede hacer daño. Segal nos recuerda que:

> En el episodio de las sirenas, el canto no sólo es una imitación fantasmal de la épica, sino que incluso se convierte en su negación. Este canto trae muerte, no vida. No se esparce por la ancha tierra entre los mortales. Aquellos que sucumben a él, permanecen apartados de los hombres, sosegados en un mar innombrable, con sus cuerpos pudriéndose en una florida pradera. Las sirenas conocen los secretos del pasado, pero es un pasado que no tiene vida futura en el "recuerdo" de las generaciones venideras[64]. (103)

Indudablemente éste es un cuadro sombrío del poder de la poesía y no parece que éste sea el tipo de poeta que Homero pretende ser, pues su obra está llena de vida, de heroísmo, sufrimiento y fantasía y en ella se preservan las hazañas de los hombres famosos que nos hechizan,

[64] "In the Siren episode, song not only is ghostly imitation of epic but even becomes its own negation. This song brings death, not life. It does not go out over the broad earth among mortals. Those who succumb to it remain closed of from men, becalmed on a nameless sea, their bodies rotting in a flowery meadow. The Sirens know the secrets of the past, but it is a past that has no future life in the 'remembering' of successive generations".

pero no nos llevan a la muerte y al olvido. Sin embargo, el caso de las sirenas pone de presente que Homero sí es consciente de que el poder hechizante de la poesía puede ser engañoso y que, por tanto, el poeta puede mentir conscientemente, y no ignora la diferencia entre verdad y mentira, sino que puede sembrar en otros ignorancia, pero sabiendo lo que hace.

Resta el caso de Odiseo como poeta. Hay por lo menos dos momentos, que mencionaremos más adelante, en los que Odiseo es comparado con un poeta y, como aclara Pratt:

> El discurso de Odiseo se caracteriza por muchas de las cualidades positivas que caracterizan la poesía en las poéticas arcaicas: ambos son descritos como bellos (*kalós*), ordenados y apropiados (*katá kósmon*), dadores de placer y encantadores. Sin embargo, es evidente que Odiseo no siempre dice la verdad; con mucha frecuencia miente[65]. (65)

Esta comparación pone de manifiesto que las preocupaciones de Homero no son las mismas que las de Platón. Mientras que el uno se ocupa de cómo moldear correctamente las almas de los guardianes desde niños, el poeta estilo Odiseo que retrata Homero está interesado en cómo deleitar y hechizar a su público y considera válido hacerlo mintiendo a conciencia. Nuevamente no es el caso decidir si Homero se identifica con Odiseo, pero indudablemente Odiseo es un tipo de poeta y es, precisamente, el poeta que sabe que está mintiendo y que, como en el caso del estadista platónico, miente en aras de conseguir algo.

Como primera medida, miente para hechizar a su público y producir placer. Odiseo es *polýtropos* (de muchos ardides) y *polýmetis* (de mucha astucia) y ello parece acercarlo al poeta. Es capaz de engañar y de mentir y con ello lograr efectos en sus distintos auditorios. Precisamente hay pasajes en los que Odiseo ejerce como poeta, en los cuales parece que el relato homérico da prioridad al deleitar por encima de la verdad, e incluso el que un relato esté bien compuesto y bellamente expresado puede ser prueba de su veracidad y fidelidad a los hechos. Por ejemplo,

[65] "Odysseus' speech is characterized by many of the same positive qualities that characterize poetry in archaic poetics; both are described as beautiful (*kalós*), orderly and appropriate (*katá kósmon*), pleasure-giving and enchanting. Yet Odysseus certainly does not always speak the truth; he quite frequently lies".

en *Odisea* 11 en medio de la narración que está haciendo Odiseo de todas sus aventuras, Alcínoo interviene y le dice:

> Odiseo, viéndote no te consideramos engañoso o farsante, como a muchísimos hombres, que la tierra negra alimenta, que producen embustes que ninguno podría verificar. La hermosura de las palabras está en ti, en ti hay noble alma y como aedo dijiste exactamente un relato con maestría: los lamentables sufrimientos de todos los argivos y de ti mismo. (11.362-368)

En el canto 17 el porquero Eumeo cuenta que el forastero, o sea Odiseo, durante tres días y noches le ha relatado sus desgracias y que "como cuando un hombre contempla a un aedo que canta, habiendo aprendido de los dioses, palabras que hechizan a los mortales y ellos desean escucharlo sin pausa siempre que canta, así él me ha hechizado al permanecer en mi hogar" (*Od.* 17.518-522). Al respecto comenta Emlyn-Jones:

> Lo que causa la aprobación de Eumeo, tanto en el Odiseo del relato, como en el hombre que está sentado frente a él, es la iniciativa al producir una historia y la habilidad al contarla. A los oyentes se les puede prometer verdad y fidelidad, pero lo que quieren más que todo es entretenimiento[66]. (1)

Platón no desconoce que la poesía debe estar bien compuesta, debe ser bella y debe deleitar y agradar (*Rep.* 387b), pero considera que por encima de ello debe estar la verdad, la fidelidad del poeta a la naturaleza de lo que está cantando. Homero, por su parte, muestra que aunque el poeta Odiseo sabe estar mintiendo, logra efectos de verdad y, por tanto, sus mentiras se parecerían mucho a las mentiras de palabra y no a las verdaderas.

Por otro lado, en la *Odisea* hay varias mentiras autobiográficas de Odiseo que, si aceptamos la equiparación entre Odiseo y el aedo, nuevamente ponen de presente que Homero es consciente de que el poeta puede mentir a sabiendas. Especialmente interesantes son la narración falsa hecha a Atenea (13.250 y ss.) y la relatada a Penélope (19.165 y ss.).

[66] "What Eumaios approves of, both in the Odysseus of the tale and the man sitting in front of him, is initiative in producing the story and skill in telling it. Listeners may be promised truth and accuracy but what they want most of all is to be entertained".

Abandonado con sus tesoros en las costas de Ítaca por los feacios, Odiseo despierta y no reconoce su tierra, pues Atenea la ha hecho irreconocible. Odiseo se lamenta porque cree haberse extraviado nuevamente y decide esconder sus tesoros. En medio de sus lamentos se le aparece un joven, quien, para su regocijo, le asegura que está en Ítaca. El joven es Atenea, pero Odiseo no la reconoce y comienza a mentirle acerca de sí mismo, su origen y la razón por la cual se encuentra allí.

La narración introduce las palabras de Odiseo a Atenea de la siguiente manera: "Y hablándole, dijo aladas palabras, pero no decía la verdad [*oud' hó g' alethéa eípe*]" (13.253). Tras oír el relato mentiroso de Odiseo, quien se hace pasar por un exilado cretense que tuvo que huir por un crimen, el joven se le revela como Atenea. Ante todo ella alaba la habilidad embustera de Odiseo y su capacidad de engañar, e incluso lo compara con ella misma (13.291 y ss.). "Lo que es significativo —dice Walcot— es la maestría con la que maquina sus mentiras, y ésta es una medida de su habilidad, no de su deficiencia moral"[67] (Walcot 9). En este sentido, Odiseo puede equipararse con un buen hacedor de ficciones, de relatos no verdaderos que parecen convincentes[68]. Lo importante de mentir es hacerlo bien y hábilmente y no es reprobable el hecho mismo de engañar.

Otro ejemplo de esta habilidad de Odiseo lo encontramos en su primer encuentro con Penélope. Ante la insistencia de su mujer en que le responda sobre su estirpe, Odiseo nuevamente se hace pasar por cretense, pero pone énfasis en su supuesto encuentro con Odiseo y salpica la historia de detalles verdaderos aunque dentro de un marco totalmente falso. En medio de este relato dice el narrador: "Simulaba muchas mentiras diciéndolas semejantes a verdades [*Íske pseúdea pollá légon etúmoisin*[69] *homoîa*]" (19.203). Nuevamente aflora la gran habi-

[67] "What is significant is the skill with which he concocts his lies, and this is a measure of his ability and not of his moral failings".

[68] Para el sentido de invención y de no fidelidad con los hechos de los usos de *oud' alethés* en Homero, véanse Levet 82-89; y Pratt 91.

[69] *Étumos* forma parte de la familia de palabras griegas utilizadas para "verdad" y se traduce como sinónima de *alethés*. Sin embargo, *étumos* no depende de la intención del hablante, como sí ocurre con *alethés*, sino que, como aclara Levet, "*étumos* qualifie donc, chez Homère, le contenu de toute affirmation [...] et toute évocation qui reflètent fidèlement le reel" (163). En otras palabras, si el discurso coin-

lidad de Odiseo. Tanto Odiseo como el poeta saben que Odiseo está inventando, pero intercala verdades en el relato para hacer su mentira más consistente. No se trata de mentir sin saber lo que está haciendo, sino de saber mentir, que es lo que Atenea le ha alabado en el canto 13. Además, como afirma Pratt, este tipo de mentira tiene cierta utilidad, pues al proferir Odiseo sus mentiras *etumoîsin homoîa* "conservan la suficiente verdad acerca del carácter de la existencia como para ser significativas y placenteras, aunque en sus detalles puedan ser falsas"[70] (91).

Estos dos episodios nos revelan, por un lado, que Homero como narrador distingue entre mentir y decir la verdad, pues como hemos visto, tanto en las mentiras a Atenea como en las narradas a Penélope, el poeta advierte que el discurso de Odiseo es mentira y el lector lo sabe, pues ya en los libros anteriores se ha escuchado su verdadera historia y su relato ante los feacios. Respecto a 19.203, afirma Levet: "Esas palabras no son pronunciadas ni por Ulises ni por Penélope, sino por el autor mismo, quien se distancia un instante del relato que narra y juzga a su personaje. El aedo, de hecho, conoce perfectamente qué es lo que efectivamente ha sucedido, y está, por tanto, en buena posición para saber que Ulises miente"[71] (163).

Por otro lado, si aceptamos la comparación entre Odiseo y el aedo, se nos revela que el poeta homérico no es un simple instrumento pasivo de la Musa, sino que requiere habilidad y oficio que se evidencian en su capacidad de mentir de manera convincente. Como dice Pratt al hacer una comparación entre Hermes, Odiseo y el poeta:

> Los timadores ciertamente pueden decir *alḗtheia* si lo desean —no es una carencia de habilidad lo que les impide decir la verdad— pero los timadores se caracterizan por decir mentiras y por sus afirmaciones

cide con los hechos es *étumos*, verdadero o verídico. En el caso de *Odisea* 19 que nos ocupa, las palabras de Odiseo, aunque desprovistas de verdad, son plausibles o verídicas porque parecen coincidir con los hechos.

70 "it may also suggest how certain *pseudea* can have a useful function: they preserve enough truth about the general character of existence to be meaningful and pleasurable, though in their details they may be false".

71 "Ces mots ne sont prononcés ni par Ulysse ni par Pénélope, mais par l'auteur lui-même, qui se dégage un instant d l'historie qu'il raconte et juge son personnage. L'aède connait en fait très bien ce qui s'est effectivement passé, il est donc bien placé pour savoir qu'Ulysse ment".

> engañosas, porque sólo a través de ellas se revela su *téchnē*. Cualquier testigo presencial puede decir *alḗtheia*, si él o ella lo desean, pero requiere arte e inteligencia dar forma a una *pseûdos*[72]. (Pratt 71)

Tanto la conciencia de estar mintiendo que refleja el narrador de la *Odisea* como la de Odiseo en tanto forjador de trucos y engaños son equiparadas en la *Poética*. Aristóteles, al igual que Platón, no distingue entre narrador y personajes (Pratt 64), y por ello alaba igualmente a Homero y a Odiseo por su capacidad de mentir correctamente: "Y también Homero especialmente enseñó a los otros poetas a decir cosas falsas como es debido, y esto es un paralogismo [...]. Y un ejemplo de esto es el episodio del *Baño*" (*Poet.* 1460a 19 y ss.).

Penélope, en el episodio comentado del canto 19, deduce de la descripción exacta que hace el extranjero de las ropas de Odiseo que éste en efecto se encontró con el héroe de Ítaca. Como la descripción del atuendo es verdadera, ella deduce que es verdadero que el extranjero vio a Odiseo, aunque esto último es falso. El poeta y Odiseo poseen la misma habilidad: mezclar mentiras con verdades de manera tan hábil que todo parece ser verdad.

Pero Platón sólo tiene en cuenta uno de los casos en los que Homero hace un cuadro del poeta y su quehacer, que es el del poeta que pretende ser portador de verdad y en realidad miente y engaña el alma de su público sin siquiera saberlo. Esta acusación es válida para Platón, pues él ya no toma al poeta como inspirado por divinidades que nunca mienten, sino como *poiētḗs*, como alguien que cree estar fabricando un poema verdadero porque ignora qué es la verdad y qué la mentira.

Como hemos visto, no es esa la única imagen del poeta que se puede deducir de los poemas homéricos, sino que, al menos en el caso de las sirenas y de Odiseo, sí hay conciencia de la doble capacidad de la poesía de mentir y de decir verdad y, ante todo, de mezclar mentiras con verdades. En ese caso, el poeta homérico se acercaría al filósofo gobernante platónico que sabe cuándo es conveniente mentir en aras

72 "Tricksters can certainly speak *alḗtheia* if they wish to —it is not a lack of ability that prevents their speaking the truth— but tricksters are characterized by the speaking of lies and misleading statements, because only through these can their *téchnē* be revealed. Any eyewitness can speak *alḗtheia* if he or she wishes, but it takes craft and intelligence to shape a *pseûdos*".

de lograr un efecto. Según lo dicho, Homero tendría, entonces, tanto derecho a mentir como Sócrates. Ello nos obliga a ser más cautelosos que Platón a la hora de indagar por el papel del poeta en la tradición griega anterior al siglo V a. e. c.

Capítulo III

Mentiras semejantes a verdades en Platón y Hesíodo

Pastores rústicos, viles objetos de reproche, vientres únicamente, sabemos decir muchas mentiras semejantes a verdades, pero sabemos, cuando nos apetece, decir verdades.
Teogonía 26-28

Pues la mentira de palabras es una imitación de las afecciones del alma siendo, en últimas, una imagen y no una mentira pura.
República 382 b-c

En el presente escrito me propongo mirar el pasaje de *República* 2 donde Platón acusa a Homero y Hesíodo de ser malos mentirosos (376c-383c) y de albergar y fomentar ignorancia en sus oyentes, para ver qué tan justificable es esa acusación en el caso de Hesíodo. Me concentraré especialmente en las líneas concernientes a las mentiras verdaderas o puras y sus imágenes en la *República* (382a-383a), para luego examinar los versos de *Teogonía* 26-28 y contrastar la posición que cada uno de estos autores tiene sobre la mentira literaria. Lo que se pretende mostrar es que Platón y Hesíodo tienen una visión muy similar acerca de lo que la poesía es, la cual parece asemejarse a nuestra noción moderna de

ficción; pero se separan radicalmente en su concepción acerca de los efectos y fines de la poesía. Hesíodo, argumentaré, no tiene un compromiso con la verdad como el que pretende Platón y, por ello, concluiré que aunque la acusación de Platón es sostenible dentro de su búsqueda de la vida buena, no necesariamente hace justicia a la concepción que tiene Hesíodo del valor de la poesía.

El pasaje de Platón se refiere a cómo se debe educar moralmente a los guardianes desde niños. El tema de la mentira[73] es introducido en la discusión acerca de si es propio de los dioses transformarse y alterar su naturaleza. Dado que los dioses son perfectos y no carecen de nada, en caso de que se transformen lo harían hacia lo peor, lo cual contradice no sólo la naturaleza divina, sino la humana. Según Sócrates, nadie se transformaría voluntariamente hacia lo peor (381c), por tanto, no es propio de los dioses alterar su naturaleza.

Sin embargo, continúa Sócrates, podría ser que aunque los dioses no puedan transformarse, hagan creer a los hombres, por medio de brujería y engaños, que sí pueden hacerlo. Entonces, pregunta: "¿Y qué —dije— querría un dios mentir [*pseúdesthai*], bien sea de palabra bien de obra, presentándonos una apariencia [*phántasma*]?" (382a). Pero, argumenta Sócrates, la verdadera mentira [*alēthôs pseûdos*] es odiada por todos, dioses y hombres (382a). Este tipo de mentira se refiere al hecho de que nadie quiere ser engañado en su alma con respecto a lo que las cosas realmente son (*tà ónta*) y a que lo más aborrecible es acoger esa mentira sin darse cuenta de que se posee.

Los dioses no podrían engañarnos, producir en nuestra alma apariencias falsas o fantasmas sin que nos diéramos cuenta, pues ellos son sólo causa de lo mejor y no de lo aborrecible. El peor estado del alma es la ignorancia (*amathḗ*): albergar mentiras sin saberlo, pues ello implica

[73] *Pseûdos* puede significar "mentira", "falsedad", "error", "invención", "ficción poética", "ardid". No es claro, dice Murray, qué tantas distinciones hacían los griegos respecto a todas esas categorías modernas (135). En el contexto del libro 2 debe entenderse lo que Platón llama "mentiras verdaderas" (*alēthôs pseûdos*) como "falsedad", en el sentido de ignorancia de la verdad, de decir lo que las cosas no son o decirlas de manera distinta a como son; en el caso de las llamadas "mentiras de palabra" (*lógois pseûdos*) se entenderá como "mentira" o engaño deliberado, en el sentido de que quien las profiere es consciente de la verdad que se oculta detrás de sus palabras y, por tanto, es capaz de decir cosas verosímiles o convincentes, con apariencia de verdad.

tomar como verdadero lo que es falso y dejar que en el alma residan falsedades que ignoramos poseer (382a-c). En palabras de Sócrates: "Y yo digo que engañar y ser engañado en el alma sobre las cosas que existen y ser ignorante y tener y haberse procurado la mentira es lo que menos aceptarían todos, de modo que es lo que más odian". (382b)

Pero hay otro tipo de mentiras, las de palabra (*lógois pseûdos*), que no son puras, pues quien las profiere conoce la verdad. Se trata de copias o imitaciones de las mentiras verdaderas que no conducen a la ignorancia, sino que son imágenes que a través de la mentira o fabulación pueden acercarnos a la verdad. Estas mentiras, que son mimesis de las verdaderas, son útiles para la educación de los jóvenes y para la conducción del Estado, según considera Sócrates. Se trata de un tipo de relato o *mŷthos* que tiene que ver con la naturaleza de los dioses, no con sus obras y acciones, del cual se puede decir "que es verdadero en un sentido moral o religioso, pero que es histórica y factualmente falso"[74] (Belfiore 50).

El diálogo señala tres casos en los que las mentiras de palabra pueden ser adecuadas: a) como remedio contra los enemigos; b) como forma de salvar de hacer algo malo a un amigo que tenga un ataque de locura o insensatez; c) "y en las mitologías de las que hablamos ahora" (382c-d)[75]. Esta última posibilidad, aclara el texto, se torna en mentira útil cuando se desconoce hasta qué punto son ciertos los hechos antiguos y se asimilan en lo posible a la verdad, lo cual, como veremos, es el caso de la *Teogonía*. Como aclara Gill:

> En el nivel literal, o superficial, Platón acepta que las narraciones, al menos aquellas acerca del pasado remoto (y la gran mayoría de la literatura griega seria *estaba* ubicada en el pasado remoto), son falsas; y con este tipo de falsedad él no tiene ninguna queja[76]. (67)

[74] "We would say that such a story is true in a moral or religious sense, but that it is historically or factually false".

[75] Acerca de estos casos en los que es aceptable la mentira para Sócrates, véanse Ferrari 113; Belfiore 49-50; Page 16-21; Gill 65-67. Sobre la mentira como remedio (*phármacon*), véase Statkiewicz 1042-1043.

[76] "But on the literal, or surface, level, Plato accepts that narratives, at least about the distant past (and the vast majority of serious Greek literature *was* set in the distant past), are false; and with this falsity Plato has no complaint".

Pero es ridículo que un dios no conozca los hechos antiguos y asimile la mentira a la verdad, pues "no es posible que en la divinidad haya un poeta falso" (382d). Igualmente tampoco mentiría por temor a los enemigos, o por salvar a un amigo loco o insensato, pues los dioses no tienen ni enemigos ni ese tipo de amigos. Ello confirma que dios no miente ni tiene necesidad de hacerlo.

Parece claro que los dioses detestan todo tipo de mentira, mientras que los hombres detestan sólo las mentiras reales, producto de la ignorancia, y aceptan cierta utilidad en el caso de las mentiras de palabra. Sin embargo, aunque Sócrates admite que las mentiras de la poesía, de los mitos, fábulas, ficciones que en ella se cuentan, pueden ser el tipo de mentira útil, rechaza los relatos de Homero y Hesíodo, los mayores, y las de los demás poetas de la tradición, los menores (377c), pues no han sido fieles a la verdadera naturaleza de los dioses y han contado mentiras innobles (*mē kalôs pseúdētai*) sobre ellos (377c-378e).

Desde la perspectiva platónica, Homero y Hesíodo deben ser censurados pues no dicen la verdad ni componen relatos que se aproximen a la verdadera naturaleza de los dioses, héroes o hechos pasados. Sus mentiras son puras y no de palabra y, por tanto, sus mitos y fábulas sobre los seres divinos han de ser transformados para que se acomoden a lo que los niños y jóvenes deben escuchar como parte de su formación religiosa y ética.

Platón da a entender que Homero y Hesíodo no conocen la diferencia entre mentir y decir la verdad y lo demuestra desprestigiando el conocimiento que el poeta pretende tener de los hechos del pasado. Sin embargo, el pasaje en cuestión de la *Teogoní*a podría implicar que Hesíodo sí conoce la diferencia entre mentira y verdad.

Antes de mirar la concepción hesiódica de la mentira literaria y de los efectos de la poesía, es necesario aclarar que en los versos de *Teogonía* 26-28 las Musas cumplen la función de poner de manifiesto cuáles son las posibilidades de la palabra poética: decir verdades o decir mentiras semejantes a verdades. Ello podría interpretarse, utilizando la misma terminología platónica, como que las Musas conocen la diferencia entre la verdad y las mentiras de palabra, pues sólo quien conoce la verdad puede pretender decir mentiras que parezcan o sean imitación de la verdad.

Según lo dicho, y continuando con una interpretación de este pasaje desde una perspectiva platónica, los relatos poéticos no serían mentiras verdaderas, no harían pasar lo falso por verdadero por causa de la ignorancia, sino que, al menos en el caso de los sucesos remotos, estarían asimilando los hechos del pasado a la verdad, como demanda Platón.

Como afirma Pratt (107-108), en *Teogonía* 26-28, las Musas, tras una serie de insultos a Hesíodo, el pastor, parecen hacerle una invitación a volverse poeta:

> Pastores rústicos, viles objetos de reproche, vientres únicamente, sabemos decir muchas mentiras semejantes a verdades [*ídmen pseúdea pollà légein etúmoisin homoîa*], pero sabemos, cuando nos apetece, decir verdades [*ídmen d' eût' ethélomen, alethéa gerúsasthai*].

Las Musas pueden decir mentiras semejantes a verdades (*etúmoisin homoîa*) y también saben decir verdades (*alethéa*). En las palabras introductorias a *Trabajos y Días*, Hesíodo dice que "podría decirle a Perses cosas verdaderas [*etétuma muthesaímen*]" (10)[77]. Se establece así una diferencia entre la verdad, como decir de manera consciente e intencional las cosas como realmente son o sucedieron (*alethéa*), y la verdad literaria o de la ficción, que se valida por su coherencia y su capacidad de fascinar a su público (*etúmoisin homoîa*). En ese sentido, podría interpretarse el discurso de las Musas como insinuando que ellas son capaces de hacer ficción, es decir, contar mentiras semejantes a verdades, cosas verosímiles, y que igualmente son capaces, si quieren, de decir la verdad, contar las cosas como realmente son o sucedieron. Dice Pratt: "La paradójica frase 'mentiras semejantes a cosas verdaderas' podría reconocer explícitamente un principio que opera en otros casos en la poesía

77 Pratt, en su discusión sobre el uso de *etétumos* en este pasaje, aclara que "*alétheia* has a subjective component that *etétumos* does not" (100), pues quien dice *etétuma* (o *étuma*, que según ella son indistinguibles) no necesariamente tiene la intención de ser fiel a los hechos. Y afirma: "The etymologies of the two words seem to bear this distinction out: *alétheia* entails an absence of deception (*léthe*) that could only be possible in an account given by a knowledgeable and well-intentioned speaker, *étuma* is related to the verb 'to be' and thus reflects only conformity with 'what is'. Though both words may be opposed to *pseûdos* (falsehood), *étumos* is used when that falsehood is of an unintentional kind, and *alétheia* is used when the falsehood is a deliberate fiction" (100-101). Véase también Levet.

arcaica: a saber, que el mejor artista es aquel que puede mezclar realidad y fantasía, verdad y ficción, para crear el hechizo (*thélxis*) poético"[78].

Platón, como vimos, deja claro que la mentira que se aleja de la verdadera naturaleza de su objeto es reprobable y no es admisible en ningún caso, mientras que en casos como los sucesos remotos es admisible mentir de palabra. Para Platón no hay otra forma de tratar los hechos del pasado distinta a la de la mentira. Pero se puede mentir aproximándose a la verdadera naturaleza de las cosas o alejándose de ella; en este último caso la mentira es censurable, como aclara Gill:

> Homero y Hesíodo contaron "falsedades" acerca del pasado porque sus narraciones imaginarias no fueron fieles a la naturaleza de sus temas (dioses y héroes semidivinos); y es con relación a la falsedad de sus presupuestos subyacentes acerca de la naturaleza de estos temas como Platón puede estigmatizar episodios particulares como falsos (380e-383c)[79]. (66)

No podemos constatar la verdad de los dioses, de los héroes o de los hechos que narran Homero y Hesíodo, pero sí podemos aproximarnos, como hace Platón con los dioses, a través de discursos falsos, de mitos bien estructurados moralmente, a cómo se considera que debe ser la verdadera naturaleza de los seres divinos y de sus acciones. Igualmente, en el libro 3 de la *República* se aplica un razonamiento similar respecto a lo que los poetas han dicho sobre los hombres y se concluye con una crítica a los poetas no por ser mentirosos, sino por mentir mal:

> Porque creo que, a partir de lo admitido, hemos de afirmar que los poetas y narradores hablan mal acerca de los hombres en los temas más importantes, al decir que hay muchos injustos felices y en cambio justos desdichados, y que cometer injusticias da provecho si pasa inad-

78 "The paradoxical phrase 'lies like true things' would explicitly recognize a principle that operates elsewhere in archaic poetry: namely, that the best artist is one who can confound reality and fantasy, truth and fiction, to create poetic enchantment (*thelxis*)".

79 "Homer and Hesiod told 'falsehoods' about the past because their imaginative narratives were not faithful to the nature of their subjects (gods and semi-divine heroes); and it is by reference to the falsity of their underlying assumptions about the nature of these subjects that Plato is able to stigmatize individual episodes as false (380e-383c)".

vertido, en tanto la justicia es un bien ajeno para el justo y lo propio de éste su perjuicio. (*Rep.* 392 a-b) (trad. de Eggers Lan)

Para Hesíodo, como para Platón, no es tan importante el hecho de que la poesía mienta. Con relación a la poesía que narra hechos remotos ambos parecerían tener una noción de la poesía similar a una definición moderna de ficción. Abrams, por ejemplo, define este término de la siguiente manera: "En un sentido amplio, *ficción* es cualquier *narración* literaria, en prosa o en verso, que es inventada y no un recuento de hechos que realmente sucedieron"[80] (64). Sin embargo, es importante tener en cuenta que tanto para Platón como para Hesíodo no puede haber invención pura, sino que tiene que haber alguna correspondencia con los hechos o con lo que debería ser, pues, como veremos, la poesía se mide por sus efectos y no sólo por sus contenidos.

Por otro lado, como aclara Ledbetter, no hay duda de que Hesíodo y los demás poetas reconocen un elemento de ficción en su poesía; sin embargo, lo noción hesiódica de la poesía no se pliega a esa única postura dado que las Musas también admiten la posibilidad de que la poesía diga verdades; se trata de posibles posturas frente a la poesía, pero el poeta no se compromete con ninguna de las dos. Concluye Ledbetter: "Un concepto de ficcionalidad entraría, en efecto, en conflicto con la sustancia y los propósitos de la poética escéptica de Hesíodo, un concepto tal presupondría la falsedad literal de la poesía de Hesíodo, mientras que el escepticismo que gobierna su poética niega cualquier certeza de ese tipo"[81] (46).

El tema de la *Teogonía* indudablemente es el de los hechos pretéritos. Las Musas conocen el pasado, el presente y el futuro (37), y Hesíodo, una vez investido de la autoridad como poeta, les pedirá que cuenten todo desde el principio u origen (114). Las Musas, como nos cuenta el proemio del poema, nacieron después de los sucesos que narran; son hijas de Zeus y Mnemosyne (54-55), quienes son posteriores en el

80 "In an inclusive sense, *fiction* is any literary *narrative*, whether in prose or verse, which is invented instead of being an account of events that in fact happened".

81 "A concept of fictionality would, in fact, conflict with the substance and purposes of Hesiod's skeptical poetics; such a concept would presume the literal falsehood of Hesiod's poetry, while the skepticism governing his poetics denies any such certainty".

linaje inicial que se presenta en la *Teogonía*. Es decir, las Musas, como los hacedores de mitos con mentiras útiles o de palabra que Platón acepta, no han sido testigos de los hechos, pero los asimilan literariamente lo mejor posible a la verdad de ese pasado[82].

Sin embargo, Platón no acepta como mentiras útiles los relatos de Hesíodo y mucho menos acepta que en ellos haya un acercamiento a la auténtica verdad. La diferencia no parece estar en la concepción que ambos tienen de la poesía, sino en la idea que tienen acerca de sus efectos. Para Platón esos efectos deben ser morales, mientras que para Hesíodo son terapéuticos, como sostiene Ledbetter (48-54).

Platón, en los libros 2 y 3 de la *República*, censura algunos de los relatos hesiódicos por su inmoralidad. Así, por ejemplo, rechaza el relato que hace Hesíodo de la venganza de Cronos frente a Urano y lo acusa de forjar o proferir una innoble mentira (*ou kalôs epseúsato*). En cuanto a la venganza de Zeus sobre Cronos, continúa el pasaje, así fuera cierto lo sucedido, no son relatos que los niños deban escuchar (377e-378a). El problema, nuevamente, no es el hecho de mentir, sino de mentir mal, innoblemente, es decir, alejándose de la verdadera naturaleza de las divinidades. Como dice Belfiore: "Platón ha acusado explícitamente a Hesíodo de decir mentiras desemejantes a verdades. El ataque de Platón a Hesíodo, por tanto, utiliza las mismas palabras del poeta en su contra"[83] (52). Pero, además, son relatos que incitan a que los niños crean que las disputas entre parientes son aceptables (378b-e).

Indudablemente el problema no es la falsedad del relato, sino su inmoralidad. Por su parte, Hesíodo no garantiza la verdad de su relato. No hay duda de que las Musas lo transforman de pastor en poeta y, una vez manifiestan su capacidad de mentir o decir verdad, le dan a Hesíodo la autoridad de cantar como poeta: le proporcionan un cetro y le inspiran un canto sobre lo que fue y será para que celebre el linaje de los dioses (29-34). Pero la finalidad de ese relato que las Musas inspiran en Hesíodo no es necesariamente decir la verdad, sino deleitar y consolar. No hay ningún pasaje de la *Teogonía* que permita afirmar con certeza

[82] Este aspecto de las Musas como posteriores a los hechos que narran se puede ampliar en Belfiore 55-57.

[83] "Plato has explicitly accused Hesiod of telling falsehoods unlike the truth. Plato's attack on Hesiod, then, uses the poet's own words against him".

que las Musas le estén diciendo a Hesíodo la verdad o mentiras semejantes a verdades. El poema deja claro que la poesía tiene ambas posibilidades, pero no se compromete con ninguna de las dos.

Desde el inicio de la *Teogonía* se nos dice que las Musas deleitan a los dioses, en especial a Zeus, con su canto. Pero, en el caso de los mortales, ese canto no sólo es placentero, sino que también es terapéutico. Dice Hesíodo de la labor del poeta:

> A quien las Musas aman es feliz, dulce de su boca le fluye la voz. En efecto, si alguien que tiene un dolor reciente en su ánimo, se lamenta afligiéndose en su corazón, no obstante cada vez que el aedo servidor de las Musas canta la gloria de los antepasados y a los bienaventurados dioses que moran en el Olimpo, rápidamente aquél se olvida de sus aflicciones y no recuerda sus preocupaciones; e inmediatamente los dones de las diosas lo transforman. (94-103)

El poeta puede o no decir la verdad, pero el valor de su relato recae sobre su capacidad de hacer olvidar las penas; para ello son útiles los relatos del pasado y las narraciones acerca de los dioses.

La valoración de la mentira respecto a hechos remotos varía en el caso de Platón y de Hesíodo. Ello no implica negar el valor didáctico de los poemas de Hesíodo, pues en ellos se evidencia la necesidad de alabar a Zeus y de proclamar la justicia como máxima excelencia. Pero no parece que el objetivo didáctico y pedagógico sea el principal fin de Hesíodo, mientras que sí lo es de Platón. Para este último la poesía auténtica debe estar emparentada con la verdad y con un conocimiento lo más cercano posible a lo que las cosas realmente son, lo cual le da su valor pedagógico. Hesíodo, por su parte, está más comprometido con el efecto hechizante que posee la poesía y con su capacidad de hacer olvidar las penas. Las Musas recrean el pasado placenteramente y con ello iluminan el presente y, a la vez, hacen que el hombre olvide sus males y que, al hacerlo, alivie su dolor.

Pero precisamente esa falta de compromiso con la verdad es la que permite que Platón ataque a Hesíodo por decir mentiras verdaderas o puras. Desde la perspectiva de Platón, Hesíodo no es consciente de estar mintiendo, sino que cree decir verdades. Pero realmente no hay en él un criterio de verdad claro, sino uno de autoridad que se emparenta con el efecto de la poesía. Las Musas le dan autoridad para cantar y para

hacer olvidar los males, pero en ningún momento le dan garantía acerca de la verdad de sus palabras respecto a los hechos del pasado.

Platón y Hesíodo parecen, entonces, estar de acuerdo en que es imposible hablar con absoluta verdad respecto a sucesos remotos, pero difieren en cuanto al efecto y al origen de esos cantos. Para Hesíodo esos cantos placenteros aligeran el peso de la existencia; para Platón el problema no está en su capacidad terapéutica, sino en su cercanía a la verdadera naturaleza de los dioses y de los hombres. Platón toma partido por las Musas filósofas, las que saben contar verdades; Hesíodo no toma partido, sino que recurre al efecto consolador de la poesía, independientemente de su capacidad de decir las cosas como son o deben ser.

Desde las condiciones éticas que Platón demanda a la poesía, gran parte de las narraciones de Homero y de Hesíodo son censurables; pero desde el punto de vista del desconocimiento de la distinción entre mentiras verdaderas y mentiras de palabra, las acusaciones platónicas a estos poetas son más difíciles de sostener. En el caso de Homero, él no tiene una única visión de lo que es la labor del poeta. A veces, como en el relato de las sirenas (*Od.* 12.184-191), hay conciencia de que se puede usar el canto poético para engañar y sembrar ignorancia; otras veces, como en la equiparación que se hace entre Odiseo y el poeta, tiene clara la posibilidad de que la poesía pueda decir mentiras semejantes a verdades (*Od.* 19.203). En el caso de Hesíodo, como hemos visto, no hay un compromiso del poeta con la verdad, sino con el alivio del dolor.

Platón, podemos concluir, *platoniza* a Homero y a Hesíodo en estos pasajes de la *República* y les critica su ignorancia respecto a la verdad. Con ello pretende descalificarlos como poetas útiles para la formación de los ciudadanos y para la consecución de la vida según la excelencia, que es lo que se está buscando en este diálogo. Sin embargo, una lectura no tan sesgada hacia un sólo aspecto del valor de la poesía ha permitido descubrir sorprendentes similitudes entre la concepción que tienen Platón y Hesíodo acerca del quehacer literario como mentira verosímil y, a la vez, ha dado argumentos para defender a Hesíodo de la acusación de ser mal mentiroso.

CAPÍTULO IV

¿Podría ser Píndaro el poeta buscado en el libro 2 de la *República*?

Píndaro parece llenar todos los requisitos que Platón propone en el libro 2 de la *República* para el poeta educador de los jóvenes. Sin embargo, no hay un solo pasaje de Platón donde él admita que acepta a los poetas de su tradición como miembros de su república, lo cual llevará a preguntarnos dónde estaría la falla de Píndaro a los ojos de Platón.

Antes de entrar a mirar los argumentos platónicos y los elementos de la poética de Píndaro, es necesario hacer dos aclaraciones importantes. Como primera medida, las críticas de Platón en los pasajes en cuestión se centran fundamentalmente en la épica y no en la lírica coral. Sin embargo, ambas comparten, como dice Finkelberg, la base común del elemento de inspiración por parte de las Musas (171-172) y, como veremos más adelante, éste será un punto central del rechazo platónico a toda la tradición poética.

Como segunda medida, a diferencia de la épica, aflora en Píndaro un *egó*, un yo poético, que podría hacerlo unas veces directamente responsable de lo que dice en sus poemas y otras, no. Como aclara Goldhill, este *yo* tiene múltiples facetas y se refiere a veces al poeta como genérico, otras al coro, otras a quien recita o canta el poema,

pero difícilmente al sujeto autobiográfico Píndaro (142-145)[84]. Desde la perspectiva de Platón no es relevante si el poeta aparece en primera persona o se esconde detrás de sus personajes a través del diálogo (*República* 3), pues, como dice Halliwell, Platón y su tradición consideran que el poeta refleja sus propias concepciones morales en su obra y, por tanto, debe responder por ellas (104).

Platón acusa a Homero y Hesíodo y a los demás poetas de su tradición de ser malos mentirosos (*Rep.* 376c-383c) y de albergar y fomentar ignorancia en sus oyentes. Me concentraré especialmente en las líneas concernientes a las mentiras verdaderas o puras y sus imágenes en la *República* (382a-383a), para luego examinar, a partir de la imagen que tiene Píndaro de su quehacer como poeta y sobre la base de sus críticas a Homero, cuál es su visión de la mentira y la verdad en poesía.

El pasaje de Platón se refiere a cómo se debe educar moralmente a los guardianes desde niños. El tema de la mentira[85] es introducido dentro de la discusión acerca de si es propio de los dioses transformarse y alterar su naturaleza. Dado que los dioses son perfectos y no carecen de nada, en caso de que se transformen lo harían hacia lo peor, lo cual contradice no sólo la naturaleza divina, sino la humana. Según Sócrates nadie se transformaría voluntariamente hacia lo peor (381c), por tanto, no es propio de los dioses alterar su naturaleza.

Sin embargo, continúa Sócrates, podría ser que aunque los dioses no puedan transformarse, hagan creer a los hombres por medio de engaños que sí pueden hacerlo. Entonces, pregunta: "¿Y qué —dije— querría un dios mentir [*pseúdesthai*], bien sea de palabra bien de obra, presentándonos una apariencia [*phántasma*]?" (382a). Pero, argu-

[84] Para el problema del *egó* pindárico, véanse Kurke "Choral Lyric" y "Archaic Greek Poetry" 141-145; Payne 160-165; Felson 367-369.

[85] *Pseûdos* puede significar "mentira", "falsedad", "error", "invención", "ficción poética", "ardid". No es claro, dice Murray, qué tantas distinciones hacían los griegos respecto a todas esas categorías modernas (135). En el contexto del libro 2 debe entenderse lo que Platón llama "mentiras verdaderas" (*alēthôs pseûdos*) como "falsedad" en el sentido de ignorancia de la verdad, de decir lo que las cosas no son o decirlas de manera distinta a como son; en el caso de las llamadas "mentiras de palabra" (*lógois pseûdos*) se entenderá como "mentira" o engaño deliberado, en el sentido de que quien las profiere es consciente de la verdad que se oculta detrás de sus palabras y, por tanto, es capaz de decir cosas verosímiles o convincentes, con apariencia de verdad.

menta Sócrates, la verdadera mentira [*alēthôs pseûdos*] es odiada por todos, dioses y hombres (382a). Este tipo de mentira se refiere al hecho de que nadie quiere ser engañado en su alma con respecto a lo que las cosas realmente son (*tà ónta*) y a que lo más aborrecible es acoger esa mentira sin darse cuenta de que se posee.

Los dioses no podrían engañarnos, producir en nuestra alma apariencias falsas o fantasmas sin que nos diéramos cuenta, pues ellos son sólo causa de lo mejor y no de lo aborrecible. El peor estado del alma es la ignorancia (*amathḗ*): albergar mentiras sin saberlo, pues ello implica tomar como verdadero lo que es falso y dejar que en el alma residan falsedades que ignoramos poseer (382a-c). En palabras de Sócrates: "Y yo digo que engañar y ser engañado en el alma sobre las cosas que existen y ser ignorante y tener y haberse procurado la mentira es lo que menos aceptarían todos, de modo que es lo que más odian" (382b).

Pero hay otro tipo de mentiras, las de palabra (*lógois pseûdos*), que no son puras, pues quien las profiere conoce la verdad. Se trata de copias o imitaciones de las mentiras verdaderas que no conducen a ignorancia, sino que son imágenes que a través de la mentira o fabulación pueden acercarnos a la verdad. Estas mentiras, que son mimesis de las verdaderas, son útiles para la educación de los jóvenes y para la conducción del Estado, según considera Sócrates.

El diálogo señala tres casos en los que las mentiras de palabra pueden ser adecuadas: a) como remedio contra los enemigos; b) como forma de salvar de hacer algo malo a un amigo que tenga un ataque de locura o insensatez; c) "y en las mitologías de las que hablamos ahora" (382c-d)[86]. Esta última posibilidad, aclara el texto, se torna en mentira útil cuando se desconoce hasta qué punto son ciertos los hechos antiguos y se asimilan en lo posible a la verdad, lo cual, como veremos, es el caso del uso de mitos en los epinicios de Píndaro.

Pero es ridículo que un dios no conozca los hechos antiguos y asimile la mentira a la verdad, pues "no es posible que en la divinidad haya un poeta falso" (382d). Igualmente tampoco mentiría por temor a los enemigos, o por salvar a un amigo loco o insensato, pues los dioses

[86] Acerca de estos casos en los que es aceptable la mentira para Sócrates, véanse Ferrari 113; Belfiore 49-50; Page 16-21; Gill 65-67. Sobre la mentira como remedio (*phármacon*), véase Statkiewicz 1042-1043.

no tienen ni enemigos ni ese tipo de amigos. Ello confirma que dios no miente ni tiene necesidad de hacerlo.

Parece claro que los dioses detestan todo tipo de mentira, mientras que los hombres detestan sólo las mentiras reales, producto de la ignorancia, y aceptan cierta utilidad en el caso de las mentiras de palabra. Sin embargo, aunque Sócrates admite que las mentiras de la poesía, de los mitos, fábulas, ficciones que en ella se cuentan, pueden ser el tipo de mentira útil, rechaza los relatos de Homero y Hesíodo, los mayores, y las de los demás poetas de la tradición, los menores (377c), pues no han sido fieles a la verdadera naturaleza de los dioses y han contado mentiras innobles (*mè̱ kalô̱s pseúde̱tai*) sobre ellos (377c-378e).

Platón da a entender que los poetas no conocen la diferencia entre mentir y decir la verdad y lo demuestra desprestigiando el conocimiento que el poeta pretende tener de los hechos del pasado. No podemos constatar la verdad de los dioses, de los héroes o de los hechos que narran Homero, Hesíodo o Píndaro, pero sí se puede, como hace Platón con los dioses, aproximarse a cómo se considera que debe ser la verdadera naturaleza de los seres divinos y de sus acciones a través de discursos falsos, es decir, de mitos bien estructurados moralmente. Igualmente, en el libro 3 de la *República*, se aplica un razonamiento similar respecto a lo que los poetas han dicho sobre los hombres y se concluye con una crítica a los poetas no por ser mentirosos, sino por mentir mal:

> Porque creo que, a partir de lo admitido, hemos de afirmar que los poetas y narradores hablan mal acerca de los hombres en los temas más importantes, al decir que hay muchos injustos felices y en cambio justos desdichados, y que cometer injusticias da provecho si pasa inadvertido, en tanto la justicia es un bien ajeno para el justo y lo propio de éste su perjuicio. (*Rep*. 392a-b) (trad. de Eggers Lan)

Indudablemente el problema no es la falsedad del relato, sino su inmoralidad. Para Platón la poesía auténtica debe estar emparentada con la verdad y con un conocimiento lo más cercano posible a lo que las cosas realmente son, lo cual le da su valor pedagógico. Dice Sócrates:

> Pues el joven no es capaz de discernir lo que es alegoría y lo que no; sin embargo, lo que en tal edad pueda recibir tiene el efecto de llegar a ser imborrable e invariable en su imaginación. A causa de lo cual las primeras cosas que escuchan se deben fabricar, por encima de todo,

con el fin de que oigan lo más bello que se ha contado conforme a la excelencia [*pròs aretḗn*]. (*Rep.* 378e)

Desde las condiciones éticas que Platón demanda a la poesía, gran parte de las narraciones de Homero y de los demás poetas son censurables; pero desde un punto de vista del desconocimiento de la distinción entre mentiras verdaderas y mentiras de palabra, las acusaciones platónicas a estos poetas son más difíciles de sostener. En el caso de Homero, él no tiene una única visión de lo que es la labor del poeta. A veces, como en el relato de las sirenas (*Od.* 12), hay conciencia de que se puede usar el canto poético para engañar y sembrar ignorancia; otras veces, como en la equiparación que se hace entre Odiseo y el poeta, tiene clara la posibilidad de que la poesía pueda decir mentiras semejantes a verdades o, en términos platónicos, de palabra (*Od.* 19.203). En el caso de Hesíodo no hay un compromiso del poeta con la verdad, sino con el alivio del dolor. Las Musas le dan autoridad para cantar y para hacer olvidar los males, pero en ningún momento le garantizan la verdad de sus palabras respecto a los hechos del pasado.

El caso de Píndaro también es complejo. Se refiere a hechos del presente y no sólo del pasado, pero utiliza los mitos del pasado para enaltecer a un personaje del presente. No me detendré en ese problema, pues Platón admite que en el caso de los sucesos pasados son válidas las mentiras de palabra bien formuladas y Píndaro (*ca.* 518-*ca.* 446 a. e. c.) posiblemente se salvaría de algunas de las acusaciones platónicas a este respecto ya que, al igual que Jenófanes (*ca.* 570-*ca.* 475 a. e. c.) y Heráclito (*ca.* 540-*ca.* 470 a. e. c.), está preocupado por dignificar a los dioses de Homero y Hesíodo. Dice en *Olímpica* 1.35: "Es apropiado para los hombres decir cosas bellas sobre las divinidades".

Por otro lado, Píndaro parece distinguir entre amigos y enemigos y sabe que no es malo mentir a los enemigos, como afirma en la *Pítica* 2 (83-85): "[...] ¡Que me sea posible amar al amigo! Contra el enemigo, como enemigo, correré con astucia a la manera del lobo, dirigiendo mis pasos acá y allá por senderos retorcidos" (trad. de Suárez de la Torre). Como el lobo, el poeta debe engañar a los que no son amigos y tratar de ser fiel y veraz en su palabra con los que son cercanos.

Pero además, Píndaro sí parece distinguir entre mentiras de palabra y mentiras puras o verdaderas. Para ilustrar este punto me centraré en

las menciones que hace de Homero, pues en ellas aflora la conciencia de que el poeta a veces dice la verdad pero también se equivoca.

Píndaro menciona tres veces el nombre de Homero en los epinicios que conservamos. En *Pítica* 4 cita un dicho de Homero y muestra su acuerdo con él:

> Esfuérzate en comprender también y fomentar este dicho de Homero: él afirmó que el buen mensajero a cualquier asunto aporta la mayor honra. Así también la Musa se engrandece mediante un fiel mensaje [...]. (277-279) (trad. de Suárez de la Torre)

Pero hay otros pasajes donde critica la forma como enalteció héroes que no lo merecían, lo que se puede constituir en prueba de que el poeta sí sabe que la poesía puede mentir. En esos pasajes se menciona a Áyax y su suicidio, escena que no aparece en los poemas homéricos, pero que muestran precisamente que para Píndaro todo el ciclo épico griego se llama "Homero"[87].

Lo que nos interesa resaltar es la conciencia que tiene Píndaro de que en su tradición poética hay verdades, como vimos en el anterior ejemplo, pero también de que se ha usado la poesía para mentir. En *Ístmica* 4 censura a Homero por honrar a Áyax y darle fama a través de las generaciones, a pesar de ser absolutamente reprochable entre los griegos el hecho de que se haya suicidado:

> [...] ya conocéis la valentía de *Áyax* que, al haberla segado ensangrentada en lo profundo de la noche, envuelto en su espada, se convirtió en motivo de reproche para los hijos de los Griegos que a Troya fueron.
>
> Mas Homero honra le ha proporcionado a través de las generaciones pues exaltó toda su excelencia [*aretán*] y, al compás del bastón de sus divinos versos, indicó a la posteridad el modo de recrearse con ella [...]. (*Íst.* 4.37-43) (trad. de Suárez de la Torre con modificaciones mías)

Pero el pasaje más interesante y que citaré ampliamente corresponde a la *Nemea* 7, pues en él no sólo se ve el reproche a Homero, sino que en este texto aflora gran parte de la poética de Píndaro. Dice el texto:

87 Para la relación de Píndaro con la tradición épica y el uso de "Homero", véanse Fitch; Dalby 164-175; Nagy, *Pindar's Homer*, Introduction §39.

> Si alguien obra con éxito, arroja dulce motivo a las corrientes de las musas: en efecto, las grandes hazañas tienen mucha oscuridad cuando carecen de cantos. Para las acciones bellas conocemos un espejo de una sola manera: si por gracia de Mnemosyne, de brillante diadema, se encuentra recompensa a los trabajos con magníficos cantos de poemas. Los poetas (*sophoí*) saben qué viento llega al tercer día y no estropean nada por lucro. Tanto el rico como el pobre llegan ambos al límite de la muerte. Yo creo que la fama de Odiseo llegó a ser mayor que el sufrimiento a través del dulce canto de Homero: puesto que con mentiras y alados ardides, le resulta algo venerable. La sabiduría engaña seduciendo con ficciones. Sin embargo, la mayoría de los hombres tiene el corazón ciego. Si fuera posible que él dijera la verdad, el valiente Áyax enfurecido no hubiera clavado el filo de su arma en sus entrañas. (*Ne.* 7.11-27)[88]

El poeta que no está atento a la verdad puede tergiversar el pasado como hizo Homero al enaltecer al mentiroso Odiseo y colocar a Áyax como inferior a él. Píndaro considera que Homero elevó la reputación de Odiseo más allá de lo que merecían sus sufrimientos, pero con ello le concede un gran poder a la poesía: que inmortaliza y no sólo a los grandes héroes del pasado, como hizo Homero, sino a los atletas del presente, como hace él mismo. Sin embargo, es censurable que se inmortalice precisamente al mentiroso y lleno de ardides, quien con sus blasfemias llevó a Áyax al suicidio[89].

Hay, sin duda, verdades en Homero, pero también hay calumnias y engaños, lo cual quiere decir que la poesía tiene ese doble poder de mentir y decir la verdad. Esto nos indica que Píndaro es consciente de que la poesía puede engañar y también puede hablar de manera fiel a como los hechos del pasado debieron de ser, como demanda Platón (véanse también *Ol.* 1.28-38, donde dice que va a contar la historia de Tántalo sin engaños, a diferencia de sus predecesores; y *Ol.* 7.20-22, donde quiere corregir el linaje de Tlepólemo). Pero es necesario preguntarse cómo sabe Píndaro qué es verdad y qué no. Si Homero, el más grande, fue capaz de mentir, ¿cómo garantiza Píndaro que él mismo

88 Véase también *Nemea* 8.20-34.

89 Véase Pratt 127-128; Finkelberg 170.

no lo hará y que su intención de corregir antiguas leyendas conduce a mostrar la verdadera historia?

En el fragmento 150, dice el poeta: "¡Pronuncia Musa tu oráculo y yo seré tu intérprete! [*manteúeo moîsa prophateúsọ d'egó*]". Es decir, la palabra de la Musa no llega directamente a los seres humanos, sino que necesita de un profeta, de un traductor de esa palabra a un lenguaje poético. Esta concepción se complementa con la noción que tiene Píndaro del cantar o poetizar como un don divino y no como producto de trabajo y aprendizaje:

> [...] Dispongo de numerosas flechas raudas bajo el codo, dentro de mi aljaba, dotada de voz para los inteligentes; pero para el vulgo, de intérpretes se necesita. Sabio es el que tiene mucha ciencia por naturaleza. Los brutos enseñados, que lancen como cuervos con su charlatanería impotentes graznidos. (*Ol.* 2.83-88) (trad. de Suárez de la Torre)

Y en *Olímpica* 9.100-102 dice: "Lo que se posee por naturaleza es superior; pero muchos hombres se lanzan a conquistar la fama con cualidades aprendidas" (trad. de Suárez de la Torre).

La poesía necesita intérpretes, pues no es directa para todos la palabra de la Musa. Ese intérprete es un tipo especial de poeta, aquel que posee el don natural de comprender el oráculo, pues como dice Veyne: "H. Fränkel ofrece la explicación válida: Píndaro eleva al vencedor y su victoria a un mundo superior, el del poeta. Pues, como poeta, Píndaro está emparentado con el mundo de los dioses y héroes"[90] (18-19).

Además, como dice Ledbetter, esta pretensión de ser el intérprete del oráculo de la Musa le da autoridad al poeta: "La poesía interpreta para su audiencia humana un mensaje divino que el poeta recibe como inspiración de la Musa" [91] (62). Ello lo diferencia del falso poeta, del que necesita aprendizaje e instrucción; sin embargo, eso no implica que el poeta sea pasivo, pues debe interpretar, pero no es un creador ni pretende

[90] "H. Fränkel offers the valid explanation: Pindar elevates the victor and his victory to a higher world, that of the poet. For, as a poet, Pindar is the familiar of the world of gods and heroes".

[91] "Pindar's revisionary conception of the Muse as oracle also lends sense to his poetry's claim of authority: poetry interprets for its human audience a divine message that the poet receives as inspiration from the Muse".

descubrir nuevas verdades. La verdad de la poesía radicaría en el oráculo de las Musas, y la transmisión de esa verdad a los demás hombres sería posible por la habilidad natural del poeta[92]. Es a este poeta a quien Píndaro llama sabio y lo contrasta con el artesano, quien simplemente domina una *téchnē*. Dice en *Nemea* 5.1-3: "No soy un escultor y por ello no hago estatuas inmóviles, fijas sobre su propia peana. Sobre cualquier carguero o incluso en una barquilla, ¡dulce canto!, parte desde Egina con el mensaje [...]" (trad. de Suárez de la Torre, modificada por mí sobre la base de Ford 119)[93].

El natural pindárico, como dice Nagy, no se refiere a una genialidad en bruto e inconsciente como la concibió el siglo XIX, sino a un poeta formado por la experiencia acerca de la verdad de las palabras y acciones de su tradición. Es decir, se trata de que el poeta sea consciente de lo que dice y de su utilidad en la vida práctica y no un simple imitador de cosas que no comprende[94]. Sin embargo, esa autoridad debe ser avalada por la Musa y es precisamente eso lo que Platón pone en duda.

El pasaje de la *República* en el que nos hemos concentrado permite concluir que Platón demanda una gran actividad intelectual de discernimiento y razonamiento para el poeta idóneo. Si el hacedor de fábulas ha de enseñar, instruir y guiar a los jóvenes hacia la excelencia, indudablemente, como lo corrobora gran parte de la *República*, debe poseer un natural filosófico y un entrenamiento que le permita distinguir entre lo correcto y lo falso, erróneo e incorrecto.

Ello descarta toda posibilidad de inspiración, endiosamiento o profecía en la creación poética. El mismo hecho de poner en duda por inmorales las visiones que dan Homero y Hesíodo de los dioses mina la autoridad de las Musas. Una vez Platón demuestra que los dioses no mienten ni engañan, permite concluir que los falsos y mentirosos

92 *Prophḗtēs*, nos recuerda Tigerstedt, no es sinónimo de *mántis* (vidente), pues el profeta anuncia o proclama, pero no necesariamente está poseso (173-175). Por su parte, Nagy nos recuerda que el *prophḗtēs* es quien traduce a bellas palabras la inspiración del *mántis* (*Pindar's Homer* chap. 6: §§33-34).

93 Véanse Ford 119; y Nagy "The 'Professional Muse'".

94 "Pindar's *phuê* has nothing to do with the natural, unschooled, unconscious genius of the eighteenth and nineteenth centuries, but denotes schooling by experience in the truth of words and actions in a living tradition [...]" (*Pindar's Homer*, Introduction §23).

poemas de los poetas de la tradición no han podido ser inspirados por divinidades como las Musas y que simplemente son producto de la ignorancia.

El poeta debe ser filósofo y no un ser inspirado por las Musas, pues su quehacer tiene una función distinta a la de deleitar y encantar. Homero será alabado por Platón en el libro 10 de la *República* por el poder hechizante de su poesía y será expulsado de la polis platónica por su falta de compromiso con la verdad, la mesura y la ética. Píndaro, inevitablemente, tendrá que correr la misma suerte al proponer una imagen del poeta como profeta e intérprete y derivar de allí su criterio de verdad.

Píndaro, hemos visto, cumple con muchas de las condiciones que Platón demanda del poeta educador de jóvenes: sabe que es necesario mentir ante los enemigos, que de los dioses sólo se puede hablar bellamente, que la poesía debe ser formadora y que es capaz de mentir y engañar, pero también de proferir importantes verdades. Sin embargo, a los ojos de Platón, mientras el poeta no sea capaz de dar razón de su poesía y de justificar lo que en ella dice, y haga recaer la autoridad de su decir en la inspiración, no podrá pertenecer a su república.

Para concluir, se puede citar como ejemplo el caso de Calicles en el *Gorgias*: Calicles, basado en el que hoy se conoce como fragmento 169a (1-4) de Píndaro, dice: "La ley, reina de todos, de los mortales y de los inmortales; trae y convierte en justo lo que es más violento / con poderosa mano" (*Gorg.* 384b) (trad. basada en las de Schleiermacher y Payne 159). Con este tipo de citas Calicles defiende que la ley debe favorecer al más fuerte y éste debe primar sobre el más débil. Platón argumentaría que dado que Píndaro no explicó ni dio razón de su afirmación, cualquiera puede usar sus supuestas verdades para justificar lo más inmoral. Ello se constituye, platónicamente hablando, en una prueba de que los poetas no son conscientes de lo que dicen y del daño que pueden hacer[95].

[95] Véase Payne.

Glosario de términos griegos

agathón (τὸ ἀγαθόν): el bien.
agathós (ἀγαθός, ή, όν): bueno, noble.
alétheia (ἡ ἀλήθεια): la verdad, la realidad.
alethés (ἀληθής, ής, ές): verdadero, real, verídico, fiel a los hechos, propiedad de un discurso que dice las cosas como son.
demiourgós (ὁ δημιουργός) (pl. *demioergoi*): trabajador útil al pueblo, artesano, obrero, adivino, aedo, creador, autor.
eros (ὁ ἔρως): amor, deseo, pasión.
aoidós (ὁ, ἡ ἀοιδός): cantor, cantora, aedo, poeta, trovador, trovadora.
aoidé (ἡ ἀοιδή) (pl. *aoidoí*): canto, canción, poema.
areté (ἡ ἀρετή): excelencia, virtud, mérito
enthusiasmós: estar poseído, pasa a las lenguas modernas, a través del latín, con el nombre de *inspiración.*
etétumos (ἐτήτυμος, ος, ον): válido, verídico, verdadero, sincero.
kalón (τὸ καλόν): lo bello, la belleza, lo noble, lo admirable, lo precioso, lo bueno.
kalós (καλός, ή, όν): bello, fino, valioso, hermoso, noble, perfecto.
lógos (ὁ λόγος) (pl. *lógoi*): palabra, relato, decir, argumento, justificación, norma, ley.
mousiké (ἡ μουσική): arte u oficio (τέχνη) precedido por las Musas, especialmente la poesía cantada, acompañada por música.

mŷthos (ὁ μῦθος) (pl. *mûthoi*): palabra, discurso, relato, narración, leyenda, cuento, fábula, mito.

míme̱sis (ἡ μίμησις): acción de imitar, imitación, representación, suplantación, imagen, representación teatral.

phrónesis (ἡ φρόνεσις): prudencia, sabiduría práctica, buen sentido.

poética (ἡ ποιητική): 1) Cuerpo de explicaciones sistemáticas (τέχνη) acerca de la naturaleza de la poesía, teoría o crítica literaria. 2) Arte de producir (τέχνη) poemas, lo que los poetas o artistas revelan en su propia obra acerca de su quehacer.

poíe̱sis (ἡ ποίησις): acción de hacer, fabricación, creación, composición poética, poema, arte de la poesía.

poie̱té̱s (ὁ ποιητής) (pl. *poietaí*): creador, autor, fabricante, artesano, hacedor, poeta.

poíe̱ma (τὸ ποίημα): acción, obra, poema, verso, cuento, fábula, ficción.

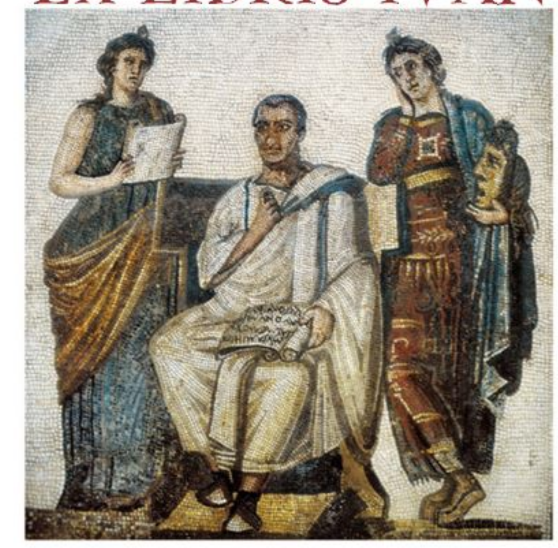
poiéo̱ (ποιέω): hacer, crear, producir, construir, componer, inventar, narrar en verso.

pseudés (ψευδής, ής, ές): falso, mentiroso, erróneo, propiedad de un discurso que dice las cosas como no son.

pseûdos (τό ψεῦδος): falsedad, mentira, invención, error, engaño, ficción poética.

téchne̱ (ἡ τέχνη) (pl. *technaí*): arte, oficio, habilidad, talento, saber o conocimiento del cual se puede dar razón o explicación, conocimiento experto.

Índice de pasajes citados



Obras citadas

Fuentes primarias

Aristóteles. *Poética*. Trad. Aníbal González. Madrid: Visor, 2003.

Heródoto. *Los nueve libros de la historia*. Trad. María Rosa Lida. Vol. 1. Barcelona: Orbis, 1988.

Hesíodo. *Poemas hesiódicos*. Trad. María Antonia Corbera. Madrid: Akal, 1990.

Homero. *Ilíada*. Trad. Alberto Pulido Silva. Vol. 1. México: Secretaría de Educación Pública, 1986.

Homero. *Odisea*. Trad. José Luis Calvo. Madrid: Cátedra, 1992.

Píndaro. *Obra completa*. Trad. Emilio Suárez de la Torre. Madrid: Cátedra, 1988.

Platón. *Apología de Sócrates*. Trad. J. Calonge. *Obras completas*. Vol. 1. Madrid: Gredos, 1981.

Platón. *Banquete*. Trad. Fernando García Romero. Madrid: Alianza, 1989.

Platón. *Fedro*. Trad. Emilio Lledó. *Obras completas*. Vol. 3. Madrid: Gredos, 1992.

Platón. *Ion*. Trad. Emilio Lledó. *Obras completas*. Vol. 1. Madrid: Gredos, 1981.

Platón. *Leyes*. Trad. José Manuel Pabón y Manuel Fernández-Galiano. Madrid: Alianza, 2002.

Platón. *República*. Trad. Conrado Eggers Lan. *Obras completas*. Vol. 4. Madrid: Gredos, 1986.

Libros

Abrams, Meyer Howard. *A Glossary of Literary Terms*. Fort Worth: Harcourt Brace College Publishers, 1993.

Alvar, Carlos. *Poesía de trovadores, trouvères y minnesinger*. Madrid: Alianza, 1982.

Annas, Julia. *An Introduction to Plato's Republic*. New York: Oxford University Press, 1981.

Brunschwig, Jacques, y Geoffrey Lloyd. *El saber griego*. 1996. Trad. Marie-Pierre Bouyssou y Marco V. García. Madrid: Akal, 2000.

Buxton, Richard. *El imaginario griego. Los contextos de la mitología*. Madrid: Cambridge University Press, 2000.

Cornford, Francis M. *Principium sapientiae. Los orígenes del pensamiento filosófico griego*. 1952. Trad. Rafael Guardiola, Francisco Giménez. Madrid: Visor, 1987.

Dalby, Andrew. *Rediscovering Homer. Inside the Origins of the Epic*. New York; London: W. W. Norton & Company, 2006.

Detienne, Marcel. *La invención de la mitología*. 1981. Trad. Marco Aurelio Galmarini. Barcelona: Península, 1985.

Finkelberg, Margalit. *The Birth of Literary Fiction in Ancient Greece*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

Ford, Andrew. *The Origins of Criticism. Literary Culture and Poetic Theory in Classical Greece*. Princeton: Princeton University Press, 2002.

Fränkel, Hermann. *Poesía y filosofía de la Grecia arcaica*. 1962. Trad. Ricardo Sánchez. Madrid: Visor, 1993.

Friedländer, Paul. *Platón. Verdad del ser y realidad de vida*. 1964. Trad. S. González Escudero. Madrid: Tecnos, 1989.

Goldhill, Simon. *The Poets Voice. Essays on Poetics and Greek Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

Guthrie, William K. C. *Historia de la filosofía griega*. 1962. Trad. Alberto Medina González. 6 vols. Madrid: Gredos, 1991.

Halliwell, Stephen. *Aristotle's Poetics*. 1986. Chicago: The University of Chicago Press, 1998.

Janaway, Christopher. *Images of Excellence. Plato's Critique of the Arts.* Oxford: Oxford University Press, 1995.

Kirk, Geoffrey S. *La naturaleza de los mitos griegos.* 1974. Trad. Basi Mira de Maragall y P. Carranza. Barcelona: Labor, 1992.

Krämer, Hans. *Platón y los fundamentos de la metafísica. Ensayo sobre la teoría de los principios y sobre las doctrinas no escritas de Platón, con una recopilación de los documentos fundamentales, en edición bilingüe y bibliografía.* Trad. Ángel Cappelleti y Alberto Rosales. Caracas: Monte Ávila, 1996.

Ledbetter, Grace M. *Poetics Before Plato. Interpretation and Authority in Early Greek Theories of Poetry.* Princeton: Princeton University Press, 2002.

Levet, Jean-Pierre. *Le Vrai et le Faux dans la Pensée Grecque Archaïque. Etude de Vocabulaire. Tome I. Présentation générale. Le vrai et le faux dans les épopées homériques.* Paris: Société d'édition "Les Belles Letres", 1976.

Liddell, George H. et ál. *A Greek English Lexicon.* 1843. Oxford: Oxford University Press, 1994.

Lledó Iñigo, Emilio. *El concepto de "poíesis" en la filosofía griega. Heráclito-sofistas-Platón.* Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1961.

Morgan, Kathryn A. *Myth and Philosophy From the Presocratics to Plato.* Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

Murdoch, Iris. *The Fire and the Sun. Why Plato Banished the Artists.* Oxford: Oxford University Press, 1977.

Murray, Penelope. *Plato on Poetry.* Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

Nagy, Gregory. *Pindar's Homer. The Lyric Possession of an Epic Past (A Machine Readable Edition).* The Johns Hopkins University Press, 1980. http://www.press.jhu.edu/books/nagy/PH.html consultada el 8 de febrero de 2008.

Nussbaum, Martha C. *The Fragility of Goodness.* Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

Partee, Morris H. *Plato's Poetics. The Authority of Beauty.* Salt Lake City: University of Utah Press, 1981.

Pratt, Louise H. *Lying and Poetry From Homer to Pindar. Falsehood and Deception in Archaic Greek Poetics*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1993.

Rodríguez Adrados, Francisco, et ál. *Introducción a Homero*. Vol. 2. Barcelona: Labor, 1984.

Roochnik, David. *Of Art and Wisdom. Plato's Understanding of Techne*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University, 1996.

Roochnik, David. *The Tragedy of Reason. Toward a Platonic Conception of Logos*. New York: Routledge, Chapman and Hall, 1990.

Segal, Charles. *Singers, Heroes, and Gods in the Odyssey*. Ithaca: Cornell University Press, 1994.

Shapiro, H. Alan, ed. *The Cambridge Companion to Archaic Greece*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

Sikes, E. E. *The Greek View of Poetry*. 1931. New York: Barnes and Noble, 1969.

Steiner, George. *Gramáticas de la creación*. Madrid: Siruela, 2001.

Tatarkiewicz, Wladyslaw. *Historia de la estética I. La estética antigua*. Madrid: Akal, 2000.

Veyne, Paul. *Did the Greeks Believe in Their Myths? An Essay on the Constitutive Imagination*. 1983. Trans. Paula Wissing. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1988.

Artículos

Asmis, Elizabeth. "Plato on Poetic Creativity". *The Cambridge Companion to Plato,* ed. Richard Kraut. New York: Cambridge University Press, 1993. 338-364.

Belfiore, Elizabeth. "'Lies Unlike the Truth': Plato on Hesiod, *Theogony* 27". *Transactions of the American Philological Association* 115 (1985): 47-57.

Blankley, Jack. "Socrates, Homer and Plato's *Ion*". *Prudentia* 28.1 (1996): 1-15.

Brisson, Luc. "Mito y saber". Brunschwig y Lloyd 60-68.

Eco, Umberto. "Sobre algunas funciones de la literatura". *Sobre literatura*. Barcelona: RqueR, 2002. 9-23.

Emlyn-Jones, Chris. "True and Lying Tales in the Odyssey". *Greece & Rome* 33.1 (1986): 1-10.

Felson, Nancy. "The Poetic Effects of Deixis in Pindar's *Ninth Pythian Ode*". *Arethusa* 37.3 (2004): 365-389.

Ferrari, G. R. F. "Plato and Poetry". *The Cambridge History of Literary Criticism,* vol. 1, ed. G. A. Kennedy. Cambridge: Cambridge UP, 1989. 92-148.

Fitch, Edward. "Pindar and Homer". *Classical Philology* 19.1 (1924): 57-65.

Frede, Michaël. "Figuras del filósofo". Brunschwig y Lloyd 33-45.

Gadamer, Hans-Georg. "Mito y logos". 1981. *Mito y razón*. Trad. José Francisco Zúñiga. Barcelona: Paidós, 1997. 23-28.

Gill, Christopher. "Plato's Atlantis Story and the Birth of Fiction". *Philosophy and Literature* 3 (1979): 64-78.

Halliwell, Stephen. "The Subjection of Muthos to Logos: Plato's Citations of the Poets". *The Classical Quarterly, New Series* 50.1 (2000): 94-112.

Krentz, Arthur. "Dramatic Form and Philosophical Content in Plato's Dialogues". *Philosophy and Literature* 7 (1983): 32-47.

Kurke, Leslie V. "Archaic Greek Poetry". 2007. Shapiro 141-168.

Kurke, Leslie V. "Choral Lyric as 'Ritualization': Poetic Sacrifice and Poetic *Ego* in Pindar's Sixth Paian". *Classical Antiquity* 24.1 (2005): 81-131.

LaDrière, Craig. "The Problem of Plato's Ion". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 10.1 (1951): 26-34.

McKeon, R. "Poesía y filosofía". *Cuadernos de Filosofía y Letras* 5.1-2 (1982): 3-6.

Mackie, Hilary. "Song and Storytelling: An Odyssean Perspective". *Transactions of the American Philological Association* 127 (1997): 77-95.

Morris, T. F. "Plato's Ion on What Poetry Is About". *Ancient Philosophy* 13 (1993): 265-272.

Murray, Penelope. "Inspiration and Mimesis in Plato". *The Language of the Cave,* eds. Andrew Barker and Martin Warner. Edmont: Academic Printing and Publishing, 1992. 27-46.

Murray, Penelope. "Poetic Inspiration in Early Greece". *The Journal of Hellenic Studies* 101 (1981): 87-100.

Nagy, Gregory. "The 'Professional Muse' and Models of Prestige in Ancient Greece". *Cultural Critique* 12 (1989): 133-143.

Nichols, Mary. "Socrates's Contest With the Poets in Plato's *Symposium*". *Political Theory* 32.2 (2004): 186-206.

Page, Carl. "The Truth About Lies in Plato's *Republic*". *Ancient Philosophy* 11 (1991): 1-33.

Payne, Mark. "On Being Vatic: Pindar, Pragmatism, and Historicism". *American Journal of Philology* 127 (2006): 159-184.

Pedrick, Victoria. "The Muse Corrects: The Opening of the *Odyssey*". *Yale Classical Studies* 29 (1992): 39-62.

Ready, Jonathan L. "Homer, Hesiod, and the Epic Tradition". 2007. Shapiro 111-140.

Rosen, Stanley. "Socrates as Concealed Lover". *The Quarrel Between Philosophy and Poetry. Studies in Ancient Thought*. New York: Routledge, 1993. 91-101.

Russon, John. "Hermeneutics and Plato's 'Ion'". *Clio* 24.4 (1995): 399-420. Gale. University of Alabama at Birmingham. 1 Apr. 2008 <http://find.galegroup.com/itx/start.do?prodId=AONE>.

Segal, Charles. "El espectador y el oyente". *El hombre griego,* eds. Vernant et ál. Madrid: Alianza, 1993. 211-246.

Smith, Janet E. "Plato's Myths as 'Likely Accounts' Worthy of Belief". *Apeiron* 19 (1985): 24-42.

Somville, Pierre. "Poética". Brunschwig y Lloyd 345-353.

Statkiewicz, Max. "Platonic Theater: Rigor and Play in the *Republic*". *MLN* 5 (2000): 1019-1051.

Tigerstedt, Eugáene. "Furor Poeticus: Poetic Inspiration in Greek Literature Before Democritus and Plato". *Journal of the History of Ideas* 31.2 (1970): 163-178 .

Walcot, Peter. "Odysseus and the Art of Lying". *Ancient Society* 8 (1977): 1-19.

Wolenski, Jan. "*Aletheia* in Greek thought until Aristotle". *Annals of Pure and Applied Logic* 127 (2004): 339-360.

Woodbury, Leonard. "Pindar and the Mercenary Muse: Isthm. 2.1-13". *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 99 (1986): 527-542.

Zambranò, María. "A modo de prólogo". *Algunos lugares de la poesía,* ed. Juan Fernando Ortega. Madrid: Trotta, 2007.